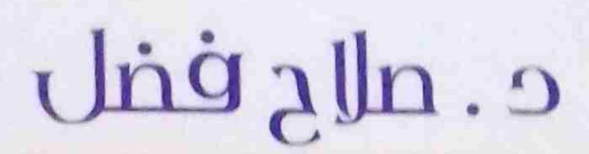




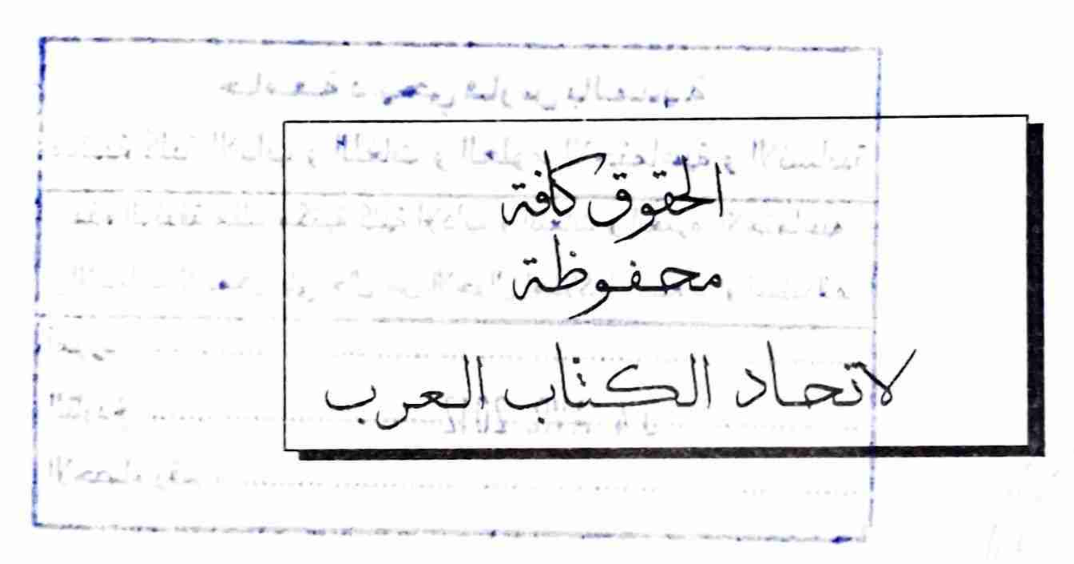
في النقد الأدبي

دراسة





في النقد الأدبي



البريد الالكتروني: E-mailnet.sy@ unecri
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu_dam.org

الإخراج: سنديا عثمان

□□



د. صلاح فضل

في النقد الأدبي

دراسة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - 2007





هذا الكتاب

يتألف هذا الكتاب من عدد من المحاضرات التي ألقيت على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربية عن مناهج النقد المعاصر، والمحاضرات بطبيعتها تميل إلى الشرح والتبسيط والتقاط ما هو جوهري في الفكرة على ما يتراءى للمتحدث وإفهامه للمستمعين بأيسر السبل، دون تدقيق في المصادر أو تأنق في العرض، تجري على اللسان بتدقيق وتلقائية طبقاً لمقتضيات التواصل وما يبدو في عيون المخاطبين من فضول أو شغف أو ملل، وطبقاً لما يرد في خاطر المتحدث في تلك اللحظة على وجه التحديد، ومن ثم فإن العفوية تمثل سمتها الأساسية، وقد أردت أن أحتفظ لهذه المحاضرات بطابعها الشفاهي فلم أتدخل لإعادة صياغتها وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية في توثيق النقول وتدقيق المرجعيات، حتى استأنف بها نوعاً من الخطاب النقدي الذي طالما استمتع به القراء العرب فيما كان يمليه طه حسين ومحمد مندور على وجه الخصوص، إذ إنني أدركت أن سر سيولة كلامهما يعتمد على طريقة إنتاجه عبر الإملاء الشفوي، ولا أزعم أنني أطمح إلى مجاراتهما في سحر الكلام وإيقاعاته الصوتية والدلالية، ولكن حسبي أن تتسع مساحة قراء هذه الصفحات لتتجاوز دائرة المتخصصين وتمريرها لعامة المشتغلين بالأدب والثقافة خاصة من الشباب، لتعريفهم بمظاهر هذا الانفجار النقدي العظيم الذي جعل النصف الثاني من القرن العشرين عصر النقد الذهبي بحق، وقد اقتصرت في استخدام المصطلحات التي طالما كانت تمثل العائق الأساسي في التلقي للنقد الحداثي على قدر الضرورة، مؤثراً شرح الفكرة بأبسط واقرب العبارات، كما اقتصرت في الإشارة إلى المراجع على ما يتوفر للقارئ العربي عقب كل فصل أو محاضرة، واستهدفت في الجملة إلى وضع خارطة كلية للمشهد النقدي في الثقافة العربية والعالمية، متفادياً التفصيلات الجزئية والإشكالات المعرفية الدقيقة، خاصة تفصيل ما يتصل بطبيعة موقف النقد العربي من هذه المناهج وقصة تلقيه لها وإضافته إليها لأن ذلك يدخل في سياق التاريخ للحركة النقدية

العربية مما أشير إليه بإيجاز في نهاية هذه الصفحات. ومن الطبيعي أن تكون الصورة المقدمة هنا عامة بقدر الإمكان ومحكومة بمنظور محدد يتم فيه التركيز على الجوانب الفكرية والتقنية ويكتفي بالإشارة الخاطفة لمجمل القضايا المثارة.

وفي تقديري أن وظيفة النقد المعاصر في مجتمعاتنا العربية تمضي في نفس الاتجاه الذي بدأت به عند الرواد، باعتباره عملاً تثقيفياً تنويرياً يهدف إلى إشاعة الروح النقدي في مختلف مستويات الفكر والممارسة الاجتماعية؛ لأن دينامية التطور ترتكز على تشغيل الموقف النقدي بأقصى طاقته في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وتضيف إليه توجهاً جديداً هو الذي يميز نقد الآونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه العلمي بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الإنساني من قبل، فقد خرج من دائرة الفروض الأيديولوجية الضخمة في نظرياته وإجراءاته ليلتمس مدخلاً صحيحاً للعملية المتنامية المتراكمة، متسقاً في ذلك مع منظومة العلوم الإنسانية في حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث، وكما أصبح النقد علمياً وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الأيديولوجية واتجه إلى المستقبل كان أكثر علمية وتواصلاً مع الفكر الإنساني، وأكثر عوناً لنا في الآن ذاته على اكتشاف خصوصيتنا في هذا العصر واختلافها عما كانت عليه في العصور الماضية؛ وحسب هذه الصفحات أن تكون دليلاً للقارئ كي يمضي في تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق المستقبلي دون شعور بالغربة أو التهميش، لأن حركة الحياة من حولنا تمضي على هذا النحو بالرغم من كل التوترات والتقلصات، وثقافتنا العربية جديرة بأن تحتل موقعها في إنتاج المعرفة المعاصرة بالدخول في قلبها والإضافة إليها.

وقد رأيت أن أضيف إلى هذه المحاضرات مقالاً مركزاً على أبرز إنجازات النقد العربي في القرن العشرين في ضوء هذه المرتكزات الأولى، حتى يكتمل المشهد المنهجي والواقعي معاً في خطاطة وجيزة.

والله الموفق

دكتور صلاح فضل

مفهوم المنهج

نلاحـــظ فــي الــبداية أن جميع التعريفات التي تحاول الإلمام بهذا المفهوم تقصــر عــن الإحاطة بجوانبه، لأن الوجه اللغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشــروط الاصــطلاحية. فتعريف المنهج لغوياً، هو الطريق والسبيل والوسيلة التي يتدرج بها للوصول إلى هدف معين.

أما تعريفه اصطلاحاً فقد ارتبط بأحد تيارين:

الأول: ارتــباطه بالمــنطق، وهــذا الارتــباط جعلــه يدل على الوسائل والإجــراءات العقلية طبقاً للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة. لذلك فإن كلمــة مــنهج انطلقــت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية، لتصل إلى عصــر النهضــة، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقاً للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه.

فالمــنهج فــي هــذه ا لمرحلة يطلق عليه المنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها، وهو في ذلك حريص على عدم التناقض.

الثاني: ارتباطه في عصرة النهضة بحركة التيار العلمي.

وقــد أخــذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجاً مغايراً يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع "ديكارت" في كتابه "مقال في المنهج".

لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار العلمي، وهذا التيار لا يحتكم إلى العقــل فحســب وإنمــا كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه. فالمنهج ــ إذن ــ اقــترن بــنمو الفكــر العلمــي التجريبــي، ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيــن، وولــد مــا يسمى بالمنهج التجريبي، ولكن ليس معنى هذا أنه تم التخلــي عــن المفهــوم الأول ليحل محله الثاني بصفة مطلقة، وإنما صار ثمة

تعايش بين المفهومين، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي.

أما في العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التي تحدد طبيعة المنهج العلمي، لكن موضوع دراستنا لا يتطلب الإفاضة في هذا، ولذلك سوف يقتصر الحديث هنا عن المنهج النقدي الذي يهم درسنا.

والمنهج النقدي لـه مفهومان، أحدهما عام والآخر خاص.

أما العام، فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، وهذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها "ديكارت" على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، ومبدؤه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين، فرفض المسلمات إجرائياً وعدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كلياً، هو جوهر الفكر النقدي، وهو جوهر فلسفي يرتبط بمنظومة العلوم كلها، ولهذا الفكر النقدي سمة أساسية، وهي أنه لا يقبل القضايا على علاتها انطلاقاً من شيوعها وانتشارها، بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى التأكد من سلامتها وصحتها، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا أساساً لبناء النتائج التي يريد الوصول إليها.

أما الخاص، فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقاً لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة لعل من أهمها:

مستوى النظرية الأدبية:

فكل منهج لابد لـه من نظرية في الأدب، ونظرية الأدب هذه تطرح أسئلة جوهرية، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات، وأهم هذه الأسئلة هو، ما الأدب؟ أي التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية وماهيتها وعناصرها وأجناسها، وقوانينها، والسؤال الثاني يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقي، أي علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سواء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلاً أو انعكاساً أو علاقة انطماس أو ارتباط عفوي كما تتصور نظريات الحداثة.

النظرية الأدبية ـ إذن ـ لابد أن تجيب أو على الأقل تحاول الإجابة عن هذين السؤالين، عن طبيعة الأدب، وعلاقاته ثم تجيب عن سؤال ثالث يتصل

بوظائفـــه الجماليـــة والإنســـانية وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التي ينبغـــي أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة، هذه السبل والإجراءات التـــي يـــتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانيـــن الداخلية والخارجية لها، هي التي تمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبـــية ، وكـــل نظـــرية تعـــدل من المناهج السابقة عليها لتتوافق مع مبادئها وأدواتها ومسلماتها.

لذلـــك فـــالمفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية، والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ويمارس فاعليته، ويتم تداوله أو بعداً ـــ مـــع الواقـــع الإبداعـــي. والمنظومة الاصطلاحية، تمثل الطرف الثالث في العملـــية المنهجـــية، فعندنا ـــ إذن ـــ النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية، والأخـــيرة تمثل الأدوات التي تطبق بها المنهج وهي خاضعة للتغير من منهج إلـــى آخر، وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دوراً أساسياً في التمييز بين اختصاصات المناهج.

هـــذه الأطراف الثلاثة ـــ النظرية، والمنهج، والمصطلح ـــ تمثل منظومة مـــتكاملة تـــبدأ مـــن الإطار الشامل "النظرية" وتنتهي إلى التقنية المتداولة التي يســـتعملها أصحاب المنهج في ممارساتهم العملية. هذه العلاقة كثيراً ما تتم فيها اخـــتراقات لأنها غير معزولة تماماً عن عديد من المؤثرات في الحقول الجانبية المجاورة للحقل الأدبي والإبداعي عموماً، فالتحولات التي تحدث في أية نظرية تـــؤدي إلـــى تعديـــل في المنهج والمصطلح، وغالباً ما تتم تعديلات المصطلح بطـــرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة، فالفلسفة ـــ مثلاً ـــ كانت تمثل القـــوام الأساسي لنظرية الأدب الأرسطية، وهي نظرية تجريدية عقلانية، ولكن هـــذه النظرية عرفت تحولاً كبيراً في القرنين السابع عشر والثاني عشر، عندما أخـــذت الثورة الرومانسية تفرض وجودها، هذه الثورة ارتبطت بمجال معرفي شـــكل ســـنداً أساســـياً لها، هذا المجال تمثل في الحقل التاريخي، فنشأة الوعي التاريخـــي وتعديـــل تصورات الزمن كي تتفق مع معطيات الواقع ومستلزماته أصبحت هي المبادئ التي تمد المنظومة الرومانسية بمصطلحاتها. لذلك نجد أن العناصـــر الأساســـية التـــي كانـــت تـــتردد في الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصـــطلحات أخـــرى جديـــدة، فإذا كانت الكلاسيكية تتحدث عن المحاكاة فإن الرومانسية أصبحت تتحدث عن الفرد وعلاقته بالمجتمع، وعن عمليات التطور التاريخي، هذا فضلاً عن حديثها عن الزمن وإشكالاته، وهو خطاب يختلف عما

كان سائداً، وظلت الرومانسية هي المسيطرة على مجالي الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين، عندما بدأ علم آخر ذو مكانة كبيرة في الظهور، هذا العلم هو "علم اللغة" حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية، وبدأت مفاهيمه تشيع في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية، لتقوم فيه اللغة بالدور الأكبر والأساسي المهيمن على ما عداه، وهنا نشهد تحولات النظرية الأدبية في ثلاث مراحل أساسية:

1 ـ عندما كانت الفلسفة هي مركز الثقل الموجه لحركتها.

2 ـ عندما كان التاريخ يحتل مركز الثقل.

3 ـ ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظرية الأدب في العصر الحديث.

إن العلاقة بين النظريات الأدبية المختلفة لا تقتصر على ارتباط كل نظرية بنموذج علمي تستمد منه مقولاتها ومصطلحاتها، وإنما يصبح لكل نظرية أيضاً تجليات منهجية عديدة يجمعها أساس معرفي واحد، ويشترط فيها ألا تكون متناقضة، بمعنى أن النظرية الأدبية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة في التطبيق، وهذه المناهج لها مصطلحاتها، ويمكن أن تتبادل الاصطلاح، هذا التبادل يضمن لها قدراً من الحيوية والمرونة في المصطلح النقدي، ولكن هذا التبادل محكوم بالاتساق المعرفي بين العناصر التي يتم تبادلها، وهذه نقطة جوهرية كثيراً ما نغفل عنها في دراستنا النقدية في عالمنا العربي، نتصور أن بوسعنا أن نخلط بين مصطلحات تعود إلى مناهج مختلفة في أصولها المعرفية، ونتصور أن ذلك يخلق نوعاً مما نزينه لأنفسنا ونطلق عليه مصطلحاً مرغوباً فيه هو مصطلح التكامل، هذا التلفيق الذي يسمى أحياناً بالتكامل يغفل عن أمر جوهري وهو أن نظريات الأدب تختلف فيما بينها اختلافاً جوهرياً في الأسس المعرفية التي تقوم عليها، وأنه لا ينبغي لنا على الإطلاق أن نضم عدداً من المصطلحات التي تنتمي إلى نظرية معينة ونلفقه قسراً مع مصطلحات أخرى تنتمي إلى نظرية مخالفة لها معرفياً، لأن ذلك ينتج تناقضاً شديداً في المبادئ المؤسسة.

هناك توضيح آخر قد يشرح لنا بشكل أفضل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدي؛ وهو المتصل بعلاقة المنهج بالمذهب، لأن كثيراً من النظريات الأدبية كانت تتسم ـ خاصة النظريات القديمة ـ بشيء من العقلانية المطلقة، وترتبط بمنظومة الأفكار التي يعتقدونها ويؤمنون بها ويسلمون بمبادئها، دون

إخضـــاعها للتمحـــيص النقدي من ممارسي الأدب إبداعاً ونقداً ودراسة، عندئذ كانت تمثل ما يطلق عليه المذهب الأدبي.

والمذهـــب لـــم يكن مجرد طريقة في التفكير أو إجراء في التحليل، ولكنه مـــنظومة مـــن المـــبادئ التـــي تعطـــي صورة كلية وإجابة تامة عن السؤالين الأساســـيين، عـــن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة، يؤمن بها الأديب مبدعاً ونـــاقداً ويمارســـها دون أية فرصة للتساؤل حولها أو التشكك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النظر.

كـــان المذهب بهذا المفهوم أقرب إلى أن يكون أيديولوجياً، فتيارات الأدب القديمـــة الكلاســـيكية والرومانســـية حـــتى الواقعـــية كانـــت تتسم بهذا الطابع الأيديولوجـــي، لأنهـــا كانت ترتبط بمبادئ عامة في الحياة تنتظم مظاهر النشاط الإنساني السياسي والاقتصادي والثقافي العام.

الأيديولوجـــية ــ إذن ــ لا تقتصر على الأدب، ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل موقـــف الإنســـان في الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعه في التاريخ والعقائد التي يديـــن بهـــا. ارتبطت المذاهب الأدبية في الفترات السابقة على القرن العشرين ارتـــباطاً حميماً بهذه المفاهيم الأيديولوجية، كان لذلك تأثيره الشديد الواضح على مـــناهج النقد، وتأثيره المباشر على مصطلحات النقد الأدبي، لأن النظرية طالما تعدت المجال الأدبي لتشمل موقف الإنسان في الحياة تصبح أكثر شمولاً وإلزاماً وعـــدم قابلية للمراجعة الدورية، بمعنى أنه يمكن لنا مراجعة أفكارنا الأدبية من حيـــن لآخر إذا لم تلتحم بشكل واعٍ أو غير واعٍ، مباشر أو غير مباشر بموقفنا الأيديولوجـــي، فـــإن حدث ذلك يصبح مراجعة هذه المبادئ وتعديلها أمراً بالغ المشقة، لأن الإنسان لا يستطيع أن يغير رؤيته للحياة وموقفه منها بشكل سريع مـــتلاحق يتســـق مع سرعة إيقاع تغييره لأفكاره عن الأعمال الأدبية ذاتها وهذه هي الصعوبة.

إذن نســـتطيع أن نقول إن الفرق الجوهري بين المذهب والمنهج يتمثل في أن المذهـــب لـــــه بطانـــة أيديولوجية يصعب تحريكها، بينما المنهج يتكئ في الدرجـــة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية أو علمية يمكن حراكها وتغييرها، فيصـــعب علـــى الأديـــب الذي يعتنق مذهباً أن يغيره بسرعة، بينما يسهل على المفكـــر الـــذي يعتـــنق أو يقتـــنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح.

إن الطـــابع المرن للمنهج يرتبط بصفة أساسية، وهي اقتران المنهج بالعلم؛ لأنـــنا نعرف أن العلم لا يؤمن بالمسلمات، فقوانينه دائماً موقوته، توضع لتنفى، فمرونته الداخلية هي خاصيته الأساسية.

إن نظـــرية العلـــم تتمـــيز طـــبقاً للصياغات الفكرية الحديثة بأنها تسمى أحياناً "الـــنظرية التكذيبـــية"، بمعـــنى أن كل ما يقبل التكذيب والتعديل والتجاوز ينتمي إلى العلـــم، وما لا يقبل التكذيب أي أنه من قبيل الحقائق المطلقة الأبدية الخالدة فهو ليس من مجال العلم، هذا يعني أن الحركية المستمرة هي القانون الأساسي في العلم.

فالمـــنهج عـــندما يقترن بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركية، ويختلف تبعاً لذلـــك عن مفهوم المذهب لأن المذهب يعتمد على مبادئ مسلم بها لا تقبل الشك الطعـــن في مدى زمني أو مساحة محدودة، ولكن على المدى البعيد عندما تتغير المذاهـــب وتختلف المراحل التاريخية يمكن أن نتصور أن هذا اليقين المطلق لم يعـــد صـــحيحاً ويمكـــن تغييره، نتيجة لذلك نجد أنه ابتداء من العصر الحديث تراجعـــت فكـــرة المذهبـــية في الأدب والنقد، وحلت محلها فكرة المنهجية، هذا التراجع اقترن بتراجع الأيديولوجيا والمنظومات الكلية الشاملة التي تزعم درجة علـــيا مـــن اليقيـــن والحقيقة، وتزايد الطابع النقدي والارتباط الأوثق بالجوانب العلمـــية بمـــا فيها من نزعة تكذيبية، ونقصد بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائماً لتعديل حكم القيمة خضوعاً لحكم الواقع.

تلـــك هـــي النقطة الجوهرية في العلم، فهو لا يطلق قيماً مثل الأيديولوجيا لكنه يمسك بحقائق، وينحى الأفكار القيمية كلها التي تمتلك أهمية خاصة لبعض المبادئ لكي يركز على كيفية تمثلها في الواقع.

هذا النزوع العلمي هو الذي جعل النقد يتطور طبقاً لتطور نظريات الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية إلى مرحلة المنهجية، ونلاحظ أيضاً أن هناك قدراً من الـــتداخل بيـــن المـــناهج المخـــتلفة، لأن الفواصل التي تعزلها ليست قاطعة أو حاســـمة، لكـــن هـــذا الـــتداخل لا يـــؤدي عند النظر الصحيح إلى الاختلاط أو التشويش، فهناك مناطق مشتركة تتعدل بها المناهج طبقاً لكشوفها المتوالية، إلى جانب هذا التداخل نجد أن هناك حالات من التخارج والتباين وهما يتضحان في المقـــام الأول عند اختلاف الأسس المعرفية للمناهج المتعددة، وفي هذه المناطق لا يمكـــن أن يلـــتقى منهجان إذا اختلفت أسسها المعرفية وإذا اختلفت النظريات التـــي يعـــتمدان علـــيها، أمـــا عدا ذلك فسنجد أن مناطق التداخل أكثر شيوعاً وانتشـــاراً، فالمناهج تعدل من حركتها في مسارها بمحاولة استخلاص العناصر

الفعالــة التــي ما زالت قادرة على الإجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبــية وإدخالها في النسيج المنهجي الجديد، وبعبارة أخرى وبمثال واضح نجد أن الانــتقال من المناهج التاريخية إلى مجموعة مناهج البنيوية وما بعدها قد تم فــي مــرحلة محــددة حاولــت إنكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخــية للانقلاب عليها وإحداث قطيعة مع الماضي، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتاً طويلاً كما سندرسه بالتفصيل، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تســتمد بعــض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتصنع مصطلحاتها الخاصة بها كي تــنفذ إلــى قلب المنهج البنيوي، تأخذ منه مجموعة من تصوراته وتضمها إلى جهازهــا الــنظري والإجرائــي والاصطلاحي، ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانــت فــي بدايــتها شكلية بحتة مضادة للتاريخ أن تعدل مقولاتها لتستبقي تلك العناصــر التــي مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية في نظرية الأدب التاريخية وتدرجها في نسقها الجديد فيما بعد البنيوية.

لكــن يجــب التأكــيد على أمرين، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة:

الأول: إن هــذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق، ولابد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة.

الثانــي: إنــه يوظــف دائمــاً لاستكمال الإجراءات التي تؤدي إلى نجاعة التحليل النقدي للظواهر الأدبية.

نســتطيع إذن اعــتماداً على هذا المفهوم العام للمنهج وتطوره من الارتباط فــي المــراحل الأولــى بالجهــاز المنطقي الفلسفية، للاقتران منذ بداية العصر الحديــث بالطــرائق العلمية التجريبية الاستقرائية أن نتمثل بصفة عامة الشكل الكلي للمناهج النقدية وهو يتجسد في منظومتين:

المنظومة الأولى:

وهــي مــنظومة التاريخــية بتجلياتها المتعددة، ولا تضم نظرية واحدة في الأدب وإنما تضم نظريات ومناهج عديدة.

المنظومة الثانية:

وهــي مــنظومة البنيوية وما بعدها، وهذا هو المدخل الذي نستعرض منه خارطة المناهج النقدية.

ولكننا نريد أن نطرح سؤالاً، وهو سؤال أساسي في موقفنا من هذه المناهج، سؤال طالما طرح منذ بداية عصر النهضة العربية حتى الآن، ويبدو أن اللبس المحيط به لم يتم حسمه في أية مرحلة من المراحل مع أننا الآن في أشد الحاجة ـ وأكثر من أي وقت مضى ـ لأن نستوضح رؤيتنا له، وندرك مساره الصحيح، هذا السؤال هو:

عندما نتكلم عن المناهج النقدية هل نتكلم عن الآداب القومية والمحلية والثقافات المتعددة بأنشطتها وتجلياتها المختلفة وانقساماتها الشديدة إلى مجموعة الثقافات الغربية والثقافات الشرقية التي تنتمي إلى قوميات وأجناس ولغات مختلفة؟ أم أننا نتكلم عن محصلة إنسانية عامة تشمل جماع هذه الآداب والثقافات وتنطبق عليها جميعاً. وبعبارة أخرى في دراستنا للمناهج النقدية هل يصح التمييز أو ينبغي التمييز والفصل بين ما هو عربي وما هو أجنبي؟ وهل خضعت المناهج النقدية في الثقافة العربية لنفس المحددات والمقومات وأشكال التطور التي خضعت لها في الثقافة الغربية؟ وما هي العلاقة بين الدائرتين؟.

هذا سؤال بالغ الحساسية والخطورة، وينبغي أن نتعرض له بمدخل عام قبل أن نتحدث عن المناهج تفصيلياً.

والذين يطرحون هذا السؤال غالباً ما يتخذون مواقف متباينة، فمنهم من يؤثر الحديث عن فكر وأدب وثقافة عربية فحسب ويضعها في مقابل الفكر والأدب والثقافة الغربية والعالمية مقابلة التغاير والاختلاف، ويعتمد في ذلك على أسباب تاريخية ومنطقية معقولة، فلكل من الأفقين تاريخه وتطوره وارتباطاته الجذرية بالمجتمع والحياة والأوضاع السياسية والثقافية والعقائدية وخاصة الحواجز اللغوية، الأمر الذي يبرّر في الظاهر المقولة التي تدعو إلى التمييز بين ما ينتمي للدائرتين العربية من ناحية والعالمية من ناحية أخرى.

هذا موقف علينا أن نأخذه في الحسبان وعلينا أن نخضعه لشيء من التحليل النقدي في الدرجة الأولى.

ولعل أصحاب الموقف الآخر المقابل لذلك الذين يرون أن الفكر الإنساني لم يتمثل أبداً في جزيرة معزولة، ولم يتطور عبر سجون اللغات والأقاليم، وإنما كان دائماً يجد سبله لاختراق هذه الحواجز ليسفر عن حركة ترتبط بطبيعة الحال بالمجتمعات التي تنشأ فيها وتخضع للشروط التاريخية التي تكيفها، لكنها لا تلبث أن تسري بعد ذلك في الفكر الإنساني كله، تخلق تيارات أشبه ما تكون

بتـيارات عالمـية، تحدد الملامح العامة لهذا الفكر، وتأخذ في حسابها اختلاف التضاريس، في التجليات المختلفة.

فمـثلاً مـا يطلق عليه الثقافة الغربية لا يمثل وحدة جغرافية ولا تاريخية، ولا لغويـة واحـدة، وإنمـا يخضع لعصور ومراحل عديدة، وينتمي إلى لغات وثقافـات متخالفة ويجعلها منفصلة جغرافياً وتاريخياً ولغوياً وثقافياً، ومع ذلك لا يمـنع هـذا مـن أن نـدرك شيئاً من الشمول الكلي بين تياراتها المختلفة، وأن المقـولات الأيديولوجـية خاصة المتعلقة بالعقائد التي كانت تفصل الناس وتكاد تجعلهـم أجناساً مختلفة تقوم العلاقة بينها على منطق العداء والحروب أكثر مما تقوم على منطق التواصل الحضاري، فإذا كان هذا منطق العصور الحديثة.

وربما كان التناول النظري لهذه القضية لا يسفر عن نتيجة موثوق بها، وكانت الأمثلة التاريخية هي التي تعدل نظرتنا أو درجة انحيازنا لهذا الفريق أو ذاك.

الفصل الأول

المنهج التاريخي

يعـد المـنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتـبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلـى العصـر الحديـث، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعـي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العنصر الحديث والعصور القديمة.

وفيما يتصل بالمجال النقدي على وجه الخصوص، نجد أن الإطار الفكري انبـثق داخلـه هـذا الوعي التاريخي كما تمثل على وجه التحديد في المدرسة الرومانسـية، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشـر والتاسـع عشـر وانـزياح دائـرتها خارج المنطقة الأوروبية والغربية المركـزية إلـى الـثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية إبان النصف الأول من القـرن العشـرين، كانـت الرومانسـية هي التي تبلور وعي الإنسان بالزمن وتصـوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائـي علـى فكرة الدورات الزمانية ــ أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ، بمعنى أن الأفكار التي كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية في الماضي، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللاً وانهياراً وتدهوراً.

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضع بشكل أساسي ولترى مسيرة الإنسان في الزمن طبقاً لقوانين النشوء والارتقاء والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدماً.

كانت الفلسفة ـ بطبيعة الحال ـ باعتبارها المجال النظري لوضع الأفكار الأساسية في الثقافة الإنسانية هي التي تمثل فيها هذا الوعي التاريخي، وذلك بتصور العصور الماضية على أنها قد تدرجت من العصور البدائية التي كانت تسود فيها الأنظمة الأسطورية إلى العصور الدينية ثم إلى العصور الإنسانية الحديثة.

الرومانسية ـ إذن ـ في الفكر النقدي، هي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيراً عن الفرد والمجتمع، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع، وباعتباره ـ وهذا هو الأهم ـ تعبيراً عن الحياة في تدفقها وانهمارها.

إذن ربط الأدب بالواقع الاجتماعي والثقافية بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع، كان هو جوهر النظرية الرومانسية في علاقة الأدب بالحياة، وهو الذي انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها، خاصة الكلاسيكية التي كانت ترى في الأدب مجرد محاكاة للأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع، وهذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخي عندما وضع هؤلاء الأقدمين في موضعهم الطبيعي في سلم التطور البشري، بحيث لا تكون أعمالهم هي النموذج المثلى للمبدعين في العصور التالية. ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التي جاءت بها الحركة الرومانسية وفي كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعي التاريخي.

وقد ترتب على ذلك شيء بالغ الأهمية وهو تمثل الإنتاج الأدبي في جملته باعتباره عاكساً لحركة الحياة والمجتمع، وتطوراتها، وممثلاً على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها، ولإرادة التغيير، وفقدان الحكم والضيق بالواقع والتمرد.

الثورة ـ إذن ـ كانت انعكاساً لتفاعل الحيوي للإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي الخارجي، بمعنى إحلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية، مخالفة للمنظومات السائدة.

وارتبط بذلك نمو حركة البحث العلمي الأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية. وكل هذا أكمل التصور الزمني، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التي تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره إطاراً آخر تنتظم فيه علاقات الإبداع المحلية، والإقليمية والعالمية في دوائر متفاعلة ومتداخلة في الآن ذاته، أي أن التنظيم العلمي للمادة الأدبية ودراساتها بتحديد مصادرها،وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوالم التأثير والتأثر فيما بينها، كان الخطوة التالية في المنهج التاريخي الذي ترتبت على تأسيسه طبقاً لفكرة الوعي التي رسختها المدرسة الرومانسية.

ولعل هذا التوجه في توثيق المادة الأدبية وتنظيمها زمنياً، ثم ترتيبها طبقاً لأهميتها كان مرتبطاً ـ أيضاً ـ بنشأة الطباعة وإعادة النشر والإمكانات الهائلة الجديدة التي توافرت في عصر الطباعة.

لم يكن ذلك ممكناً في العصور السابقة، لأن طبيعة تداول الأعمال ذاتها، واعتمادها على نماذج المخطوطات لم تكن تسمح بإقامة مثل هذا النظام.

وهذا النظام يعتبر سمة جوهرية مرتبطة بطبيعة التطور في العصر الحديث، ولعل هذه النقطة ـ على وجه التحديد ـ هي من تلك النقاط التي ما زالت قائمة وضرورية في البحث الأدبي، إذ إن الخطوة الأولى التي ينبغي على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع في بحثه، هو أن يتساءل عن مادته، ومدى تحققه من نسبتها إلى أصحابها، الأمر الذي ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين، وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم، ثم الكشف عن مصادرهم في التأليف، ووضعهم على الخرائط الثقافية العامة.

وفي منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند "هيجل" وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية.

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن، فالماركسية في تمثلها لبناء الحياة المختلفة ـ

ومصطلح البناء مأخوذ من مجال المعمار ـ أدارت تصورها على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليا.

فالأبنية السفلى تتمثل في حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والبشر في تجسدها المادي في الجانب الاقتصادي، والسياسي، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد في الإنتاج المتمثل في الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة الرعوية والصناعية.. الخ، والبنية السفلى لا تعني حكم قيمة بأنها أدنى من غيرها، بل تعنى على العكس من ذلك تصوراً مكانياً.

أما الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى، تتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية، ولعل الطبقة الأشد تبلوراً ورهافة فيها وبعداً عن هذه البنية السفلى، ولكن اعتماداً في الآن ذاته عليها هي الآداب والفنون.

وقد اعتمدت الماركسية ـ إلى جانب ذلك ـ على تصور فلسفي للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة "الحتمية التاريخية" أي أنها طبقاً لمنظومتها الفكرية الفلسفية تمثلت التاريخ البشري باعتباره مراحل لابد أن تتوالى على النمط الذي وضعته، وقد تمثلت في الإنتاج الفكري والأدبي طبقاً لمحورين:

المحور الأول:

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضروري بالواقع المادي الملموس في المجتمع والحياة، وهذا إقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية في تكييف الأدب والفن، والتركيز على الجوانب المادية.

المحور الثاني:

ربط الإنتاج الأدبي والفني والفكري بالتسلسل طبقاً لحتمية ثابتة، وجبرية لا فكاك منها، كل الفنون تبدأ بطريقة فطرية انطباعية عشوائية، تخضع للنظام الرأسمالي، ولابد أن تصب في نهاية الأمر في المستقبل الاشتراكي، وكل الآداب والفنون التي لا تتجه هذه الوجهة فهي مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصداقيتها، هذا هو المنظور الماركسي الجوهري، فهو تاريخ حتمي.

لعبت النظرية الماركسية دوراً هاماً في تكريس نموذج محدد للتطور التاريخي بعدما كان مفتوحاً في النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية، وذلك عن طريق الدعوة إلى حتمية التطور التاريخي نحو الاشتراكية، وبهذا

أصبحت تضع الإنتاج الأدبي والفني في قوالب طبقاً لمحددات متعينة سلفاً بحدود النظرية، بالرغم من المراجعات الكثيرة أو وجوه النقد العميقة التي أدخلها الماركسيون المنحرفون في مجال الأدب، ويكفي ــ هنا ــ أن نشير إلى اسم بالغ الأهمية، وصانع النظرية الماركسية المتطورة في الأدب، والمنشق على الفكر الروسي الذي تحدد ابتداء من عام 1933 في المؤتمر الأول للكتاب الاشتراكيين، وهو "جورج لوكاش"، ونشير هنا إلى تصور لوكاش للرواية لأنه يرتبط بالمنظور التاريخي في دراسة الأدب، والفكرة التي نريد الإشارة إليها هي أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية، لسبب بسيط هو أن كل رواية لا بد أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهي تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس من حق الأدب ألا يكون تاريخياً، بمعنى ــ وهذه هي النقطة المحورية التي نود الإشارة إليها ــ أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لابد للمبدعين أن يلتزموا به، ولا بد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج.

فالتاريخ ابتلع الأدب، ابتلع الفن، ابتلع الثقافة، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين معينة سلفاً، وهو أنه عليه أن يساق سوقاً كما تساق المجتمعات لكي يفضي في نهاية الأمر إلى التحقيق الاشتراكي في الفردوس الموعود في المستقبل القريب، سواء أسرعت الشعوب في طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسي أو تباطأت، لكنها مضطرة أن تذهب إليه في نهاية الأمر إلى جانب هذا التمثل الصارم لخضوع منطق الإبداع، والبحث والدراسة للجبرية التاريخية.

هناك مناهج أخرى في النقد كانت أكثر تخففاً ومرونة من المنهج الماركسي، تسلم بمبادئه، ولكنها تفسح هامشاً لحرية الفرد، وحرية المبدع، وحرية الباحث، وحرية النقاد، بحيث لا يصبح مضطراً على أن يندرج في هذه المنظومة الحتمية، سنشير إلى أهم هذه المناهج:

الواقعية النقدية:

وقد تبلورت في منتصف القرن العشرين، بعد الحرب العالمية الثانية، وتمثلت في نظرية الالتزام الوجودية، والتي تمثلت في قضية علاقة المبدع بالواقع تمثلاً فيه كثير من الحيوية والمعاصرة والتطوير للفكرة التاريخية.

فالمبدع أو الأدب ـ على وجه التحديد ـ يعتبر قائداً فكرياً في مجتمعه، وهذه القيادة الفكرية تجعله لا يستطيع على الإطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التي تواجه المجتمع في صراعاته الداخلية، أو في صراعاته الخارجية مع الغازي الذي يمكن أن يحتل وطناً مثلاً. وقد كانت تجربة الوجودية مع النازية وغزو ألمانيا، لأوروبا تجربة مريرة في الحفاظ على استقلال الأوطان وهويتها. وكذلك التجربة الداخلية في صراع الطبقات، وضرورة الدفاع عن الحرية، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات.

هناك عدد من القضايا الأساسية، اعتبرت الفلسفة الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبي إبداعاً ونقداً، لا يستطيع بحال أن يتخذ موقفاً سلبياً منها ولا أن يهرب من أداء وظيفته وتحمل مسؤوليته تجاهها.

الوجودية ـ إذن ـ في الفكر الإبداعي وفي الفكر العام، ولكن الإبداع كان هو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضي بأن هناك ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة، هذه الثنائية تتمثل في: الحرية/ المسؤولية، بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبني قضية لابد أن تتبناها أنت، وهذا هو مجلى الحرية. الحياة موقف بالنسبة للمفكر الوجودي الأدبي، تتحدد أقدار الناس وقيمتهم طبقاً لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم في الحياة، وطبقاً لنوعية المواقف التي يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات.

إن المسؤولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التي تغرس الوجود الإنساني في التاريخ، وتمثل التطور النقدي للمنظور التاريخي عند الوجوديين، وبين قطبي الحتمية التاريخية، والموقف الوجودي، كانت قد اختمرت المدرسة التاريخية الحقيقية في دراسة الأدب.

ولابد لنا أن نرجع إلى الوراء قليلاً، ونقفز من منتصف القرن العشرين إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لنعرف الخط الثاني من الفكر التاريخي النقدي.

وقد تمثل الخط الثاني على وجه التحديد في مجموعة من النقاد الكبار أصحاب الدعوات الأساسية في ربط الأدب بالحياة، وتأصيل طرائق التحليل النقدي لهذا الأدب، بالإفادة من المعطيات التاريخية، ومن العلوم المختلفة، نشير

فقط إلى اسمين جوهريين ممن أسهموا في تشكيل الاتجاه التاريخي في النقد الأدبي بعيداً عن قطبي الأيديولوجية الماركسية من ناحية والوجودية من ناحية أخرى، وهذان الاسمان هما "تين" و"لانسون".

أما "تين" فهو ناقد فرنسي كبير عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له، وهي:

1- البيئة.

2- الجنس.

3- الوسط.

ونظرية "تين" تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات الحديثة في ربط الأدب بالحياة، والتي تتحكم فيها العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه والتي تصبغ أدبه.

وقد أخذ على نظرية "تين" من الوجهة الفكرية عدم إفساحها مكاناً ملائماً للعبقرية الشخصية. كاف لجعل البيئة والظروف الخارجية التي تحدد نوعية الإبداع ومستواه، ما يكفل أن هذه البيئة كثيراً ما يتعايش فيها مبدعون، فينبغ أحدهم وينتج أعمالاً غاية في القوة والجمال، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الإنتاج، وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجية، الأمر الذي يتطلب إفساح مكان للعنصر الفردي وأهمية الموهبة الفردية في الإبداع الأدبي.

ولكن "تين" قد تدارك هذه الفكرة عندما أشاد بعبقرية شكسبير في مقدمة كتابه عن الأدب "الإنجليزي.

إن هناك أشخاصاً أدباء كباراً، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط الذي عاشوا فيه، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الإبداع لا يمكن أن تفسر فقط طبقاً لنظريته السابقة، بل لابد من إدخال عامل آخر، وهو عامل الموهبة الفردية وعبقرية الأشخاص في حساب الناقد والدارس للإبداع الأدبي.

وفي بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخي في الأوساط العلمية والأكاديمية عند أستاذ عظيم هو "لانسون" وهو يعنينا هنا بصفة أساسية لأمرين:

الأول: أنه من أكثر الأساتذة الذين أثروا في النقد العربي، ويكفي أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من نقادنا العرب، ومحمد مندور من الجيل الثاني، الأمر الذي يجعل اللانسونية ـ وهي التسمية التي

نطلقهـا على المنهج التاريخي في النقد نسبة لـه لأنها تبلورت لديه ـ ذات أثر كبير على النقاد العرب.

الثانـي: أن لانسـون على وجه التحديد في كتابه "منهج البحث في الأدب" وهـو كتاب بالغ الوجازة والكثافة والجمال، نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمـنهج التاريخـي في دراسة الأدب ونقده فيه، فقد كان كتاب لانسون هذا هو الـبلورة العلمـية الأخـيرة للمحـددات الأساسية في المنهج التاريخي في النقد الأدبي.



ولكـن النقد التاريخي ما لبث أن تطور وانزلق إلى نوع آخر من النقد وهو الـذي نطلـق عليه النقد الاجتماعي، ويكفينا هنا أن نشير إلى العلاقة الجوهرية بيـن الـنقد التاريخـي من ناحية، والنقد الاجتماعي من ناحية أخرى تثبت وأن حاضـنة الـنقد الاجتماعي كان هو النقد التاريخي، بمعنى أن أهم المبادئ التي نمت بعد ذلك واستقرت في النقد الاجتماعي قد نشأت في حضن النقد التاريخي.

ولذلـك نجد من العسير في الثقافة العربية ـ إلى درجة كبيرة ـ أن نفصل بيـن التوجهيـن، لأن الحـدود متداخلة بين المنهجين، وربما كانت وسيلتنا في الفصل بينهما هي نفس الوسيلة التي أشرنا إليها عند الحديث عن "لوكاش" عندما قـال: إن البحـث والنقد إذا توجه إلى التاريخ القديم كان تاريخياً وإذا توجه إلى العصر الحديث، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعياً.

والنقد الاجتماعي نفسه قد أثر بدوره في توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخي بالعصـور القديمـة، فبيـنما كانت الدراسات التقليدية السابقة تهتم في العصور القديمـة بـالإبداع الأدبـي المرتبط فحسب بحركة الساسة وقيام وسقوط الدول، وبلاط الملوك والخلفاء والحكماء والولاة، استطاع النقد الاجتماعي أن يطور في هذا المفهوم التاريخي ليجعل الاهتمام ينصب ـ أيضاً ـ على الهامش المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكـرة التاريخـية الرسمية، وخاصة في الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب، ومـا عنيـت بـه علـى وجه التحديد مدارس الفلكلور، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبي. كان هذا مظهراً من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعي في تطوير المفاهيم التاريخية في الأدب ونقده.

والآن نتبيـن مجموعـة الـنتائج الأساسـية المترتبة على دراسة المنهج التاريخي:

أولاً: ما يتصل بالتوزيع النوعي للأجناس الأدبية، بمعنى أن تناول وتنظيم الإنتاج الأدبي في المراحل التاريخية المختلفة كان من الضروري تقسيمه إلى شعر ونثر، وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها إلى شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر مسرحي، ثم في العصور التالية إلى شعر غنائي، وكتابات سردية قصصية وروائية، وكتابات مسرحية ونثرية، كان هذا التقسيم من الوسائل الهامة للمنظور التاريخي في النقد الأدبي، لأن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبي، الذي كان علم التاريخ يقدم النموذج التصوري والنظري له.

ثانياً: تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب، والتاريخ الأدبي نفسه يدين في هذا للمنهج التاريخي النقدي في نشأته وازدهاره، التاريخ الأدبي باعتباره علماً موازياً ومتداخلاً ومستقلاً عن النقد.

لكن النموذج الذي ساد في تاريخ الأدب ـ للأسف ـ أصبح نموذجاً تقليدياً، لأنه جمد بعض المقولات الجوهرية واتكأ عليها وأخذ يكررها طبقاً لهذا النموذج في تاريخ الأدب، وأصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية، بمعنى أن يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية مع ذكر إشارات عابرة تعتمد على "الأكلاشيهات" المتداولة عن الحياة الاقتصادية، ثم عن الأوضاع الثقافية، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكي يتحدث عن الظاهرة الأدبية التي وضعها موضع دراسته، وتمثل مجال تخصصه، يكون قد انقطع نفسه، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية في ذاتها لكي يربطها ربطاً آلياً بكل المعلومات والبيانات التي سبق أن قدمها كمداخل لدراسته.

المشكلة في هذا التصور أنه يفتقر إلى عنصرين جوهريين، وهذا هو مأزق النموذج السائد في المنهج التاريخي، وهذان العنصران هما:

العنصر الأول: يتمثل في أنه يتكئ على مجالات معرفية وعلمية، لا يملك الباحث في الأدب الأدوات التي تمكنه من البحث فيها، وتجهيز مادته بنفسه.

فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها أدواتها وطرائقها ووسائل تحليلها، والباحث في الأدب ـ عادة ـ يعتمد على غيره من المتخصصين في تشكيل مادته التاريخية لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التي تجعله يضيف إضافة حقيقة للمادة المدروسة، بحيث يكون تابعاً لغيره ومستخدماً لمادة سابقة التجهيز دون

أن يتمكن من إضافة شيء إليها أو تعديل مقولة من مقولاتها، هذا هو العيب الأول في الاستخدام الآلي لمنظومة المنهج التاريخي في تحليل الأدب.

العنصر الثاني: وهو أخطر من الأول، لأن البيانات التي يجمعها من هذه المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية غير قادرة على الإطلاق على الكشف عن القيمة النوعية للأعمال الإبداعية التي يحللها، فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرحية، وبيان قيمتها الجمالية هي الوظيفة الحقيقية لدارس الأدب، لأن دارس الأدب وناقده هما الخبيران في الأدب ونقده، والخبرة بالمادة تقتضي القدرة على معرفة المستوى الإبداعي، فإذا تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الإبداعية، ووضعت على نمط واحد، فقد فَقَدَ قدرته على التمييز، وتنازل عن مهمته التخصصية في دراسة المادة الأدبية، هذا الكشف عن القيمة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى في تحقيقه عند مقاربة نص إبداعي، وعندئذ نجد أن تاريخ الأدب كثيراً ما يفتقر لهذه الوظيفة الجوهرية، وهي القدرة على أن يضع أعمالاً إبداعية موضع تقدير طبقاً لقيمتها الجمالية، وذلك لسبب بسيط هو أنه نتيجة للمنهج الذي يستخدمه الدارس، فإنه يميل إلى التركيز على تلك النصوص التي تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ركز عليها، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق، ومجالاً لإضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبي، لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب، وإنما يجب على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه، وأن يبحث عن أدواته التي لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية، وألا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى ولكن يظل تاريخ الأدب الذي كان أحد النتائج المهمة جداً للمنهج التاريخي في نقد الأدب فرعاً مهماً من الدراسة الأدبية، لابد من الاهتمام به وتطويره.

من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخي، ما نعرفه في تاريخ الآداب العالمية والعربية من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بصور متعددة، ما نعرفه ــ مثلاً ــ في مذاهب النقد الأدبي ابتداءً من الكلاسيكية إلى أن نصل إلى المناهج الحداثية الأخيرة، ولأننا نعرف أن الكلاسيكية إما أن تكون هي الكلاسيكية القديمة ذاتها، أو الكلاسيكية الجديدة التي ترتبت على بعث النظريات القديمة، وتأويلها وتفسيرها في عصر النهضة، وكذلك الرومانسية التي نشأت في الفترات

التاريخية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانتقلت إلى العالم العربي في القرن العشرين بتجليات مختلفة، إلى غير ذلك من المذاهب الأدبية التي نشأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها في مذاهب النقد الأدبي.

والنقطة الأخيرة التي أود أن أشير إليها في عرضنا المنظور التاريخي هي النقطة الخاصة بالمصطلحات.

إن المنهج التاريخي في نقد الأدب يستعير مصطلحاته ـ بطبيعة الحال ـ من مجالات التاريخ، التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما؛ وكذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التي نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ، وأصبحت علامة على منظومات فكرية، ومذهبية، إلى جانب ذلك فإن المنهج التاريخي قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع.

إذن نجد الجهاز المفاهيمي "منظومة المصطلحات" في المنهج التاريخي تستقي من هذه العناصر مرتبة على النحو التالي: التاريخ أولاً، أي المصطلحات التي اختمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت في الوعي الثقافي، وثانياً المصطلحات المتنوعة من علم الأحياء.

أهم مراجع المنهج التاريخي:

1ـ المنهج التاريخي: للدكتور حسن عثمان.

2ـ منهج البحث في الأدب واللغة: ترجمة الدكتور محمد مندور.

3ـ البحث الأدبي: الدكتور شوقي ضيف.

4ـ مصادر الشعر الجاهلي: الدكتور ناصر الدين الأسد.

5ـ مناهج البحث في الأدب: الدكتور شكري فيصل.

6ـ مفاهيم نقدية: تأليف رينيه ويليك، ترجمة محمد عصفور.

***

الفصل الثاني



المنهج الاجتماعي

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج ــ تقريباً ــ في حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقاً لاختلاف البيئات والظروف والعصور، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان ــ أيضاً ــ إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة.

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيراً عن الواقع الخارجي كان ذلك مدخلاً لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية.

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب، لكن المشكلة الأولى التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع كانت تتمثل في فرضية مؤداها أنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية وفي ثقافته وإنتاجه الحضاري، نشب نوع من التوقع بأن هذا لابد أن يصحبه ــ أو من الطبيعي أن يصحبه ــ ازدهار أدبي، غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحاً، فكثير من الفترات التاريخية التي كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسي، وتدهور اقتصادي، وتردد اجتماعي شهدت ازدهاراً وتوهجاً أدبياً وفنياً، ولعل ذلك يتضح إذا ضربنا مثلاً من تاريخنا

العربي، فالعصر العباسي الثاني الذي كان نموذجاً لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب إلى الظواهر السلبية هي التي اقترنت – على وجه التحديد – بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية، وهم يمثلون ذروة الإبداع الشعري في الثقافة العربية.

إذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية ازدهار مستوى الإبداع الأدبي من ناحية أخرى؟..

كيف يتم تفسير ذلك؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصوراً واضحاً لتفادي ذلك، يطلق عليه تصور العصور الطويلة، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية والأبنية الثقافية والإبداعية ليس علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة، ويكون الأدب في موقف ضعيف، لأنه لما يستوعب بعد هذه المظاهر، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها، وتفاعله الداخلي للابتكار والإبداع نتيجة لها، يمكن أن تكون الدواعي التي أدت إلى هذا الازدهار قد زالت: فيبرز الازدهار على وجه الحياة في الفترات التي تكون الأسباب فيها قد اختفت، لأن العلاقة تقتضي فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الإيقاع.

لكننا لو نظرنا إلى التاريخ في جملته، نجد أن التوازي بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة، وليس على مستوى المنحنيات القصيرة جزئياً، أي إنه في المثال الذي ضربناه، يمكن أن نقول إن هناك عصر ازدهار عرب وتمثل في نشأة إمبراطورية عربية إسلامية كبرى في امتلاكها لأدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية على فترات متفاوتة، وأن هذه الإمبراطورية العربية الكبرى، لم تلبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة في مجملها. هذا ما يطلق عليه "قانون العصور الطويلة" الذي يرفض قياس الأدب في علاقته بالمجتمع في فترات زمنية وجيزة، وإنما يحاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة، وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ارتباطاً زمنياً طردياً وليس عكسياً، بالرغم مما وجه إليه من انتقادات قبل ذلك.

كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنباً إلى جنب في تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعي، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم في ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عام واتساعه بتنوعات متعددة كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه "علم اجتماع الأدب" أو سوسيولوجيا الأدب، وقد تأثر هذا العلم في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر، وتبلور في منتصف القرن في تيارين متوازيين ومتباعدين في الآن ذاته:

التيار الأول:

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي أمبيريقي، يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الإحصائيات والبيانات، وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة معلومات محددة، بينها الدارس طبقاً لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التي تسفر عنها.

وهذا التيار المبيريقي التجريبي في دراسة اجتماعية الأدب، يرى الأدب باعتباره جزءاً مكوناً من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور يقتضي تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة الرواية، فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، ونضع البيانات الإحصائية الشاملة له، نجد أن الإنتاج الروائي جزء من الإنتاج السردي الذي يتمثل في القصة والقصيرة القصيرة والرواية، فتأخذ في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج: عدد القصص والروايات التي أنتجت في هذه البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء الذين تداولوها، والاستجابات المتعددة، ودرجة الانتشار، وما تعرضت له من عوائق، وما أثارته من ردود فعل، مستخدمين في ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الأمبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية هي التي تكشف عن حركة الأدب في المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه وردود الفعل الناجمة عنه.

تـزعم هـذه المدرسة في دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون، من أهمهـم في المدرسة الفرنسية "سكاربيه" وله كتاب في علم اجتماع الأدب، وهو يـدرس كظاهرة إنتاجية ترتبط في آلياتها وفي قواعدها بقوانين السوق، ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم في الدرجة الأولى.

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة، أنها تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية، تسـتوي عـندها الـرواية العظـيمة ذات القيمة الخالدة، مع تلك الروايات لتي انتشـرت لأنهـا تعـتمد علـى الإثارة أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدي إلى الانتشـار. فـي منظور هذا الاتجاه تستوي الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخـالدة، لأن الأساس الذي يحكم هذه الدراسات في الدرجة الأولى يعتبر أساساً كمـياً لا علاقـة لـه بالكـيف، فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعـية، وبمـا أنها ظواهر اجتماعية فاللغة التي تسعفه في هذه الدراسة هي لغـة الأرقـام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسـخ، وعـدد الطـبعات، ومجموع القراء، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخـرى، أو تحولـت الـرواية مـثلاً إلـى فيلم سينمائي أو أنتجت في مسلسل تلفزيونـي، كـل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية، وتغير في الأعداد الكمية للمتلقين.

ويمكـن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية إذا أردنا. ولكـن هـذا المنظور لا يمتلك إمكانية الحكم على الأعمال الأدبية، فهو لا شأن لـه بالقيمة أو بالكيف، وبالتالي لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الإبداعية.

ولكـن هـذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشـكل مـا بالجانب الجمالي والنوعي للأعمال الإبداعية. وسنضرب لذلك مثلاً بدراسـة تطبيقـية، لأن الدراسات التطبيقية هي التي يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلـية للمـناهج والآثـار المترتبة عليها، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت في الـثقافة العربـية وقـد أجرتها منذ آونة باحثة سويدية وهي "مارينا ستاغ" وقد ترجمـت إلى اللغة العربية في كتاب بعنوان "حدود حرية التعبير"، هذه الدراسة توظـف التقنـيات التجريبـية والإحصائية والتحليلية، ولكن بطريقة تختلف عن التوظـيف السابق للمدرسة التجريبية في علم اجتماع الأدب، وذلك لأنها تختار ظاهـرة محددة، وهي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة علـى وجـه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، في ثلاثة عقـود، مـنذ الخمسـينيات وحـتى بداية الثمانينيات، وهي تتخذ منظورها من

منطلقات منهجية، حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطاً بحركة المجتمع، وأن هذا الإبداع – غالباً – ما يصطدم بعوائق تتمثل في الممنوعات والمحرمات الاجتماعية، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة، وهي الممنوعات الثلاثة التقليدية:

1– الممنوعات السياسية.

2– الممنوعات الدينية.

3– الممنوعات الأخلاقية.

ترى الكاتبة – وهذا هو المنطق الثاني المنهجي للدراسة – أن الحرية قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هم أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الإنتاج الأدبي، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب، ولكن حتى قبل أن يمارسه هذا الحظر لدى الكاتب ذاته، بمعنى أن الكاتب الذي يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع إذا اتسمت ببعض الجرأة، فإنه يمارس على نفسه نوعاً من الرقابة الداخلية، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم، لذلك فإن مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها في المجتمع، ودرجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهي ليست مؤشراً كمياً فحسب، ولكنها مؤشر نوعي يمكن قياسه.

لقد عمدت الباحثة إلى تحديد حالات الكتاب المصريين، الذي تعرضت أعمالهم الإبداعية في مجال القصة القصيرة للحظر كلياً أو جزئياً بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصياً للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال، أو اضطروا إلى التحايل على هذا الحظر بنشر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود الوطن، فدرست تلك الحالات التي هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها في أماكن أخرى تخلصاً من الرقابة المفروضة عليهم.

هنا نجد أن تطبيق "مارينا ستاغ" للمنهج الأمبيريقي في سوسيولوجيا الأدب أدى إلى ربط التطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات بالتطور الإبداعي لكتابه، وأن قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم التي تخالف منظومة القيم المستقرة في المجتمع والتي تزعم السلطات المتعددة في المجتمع أنها داعية لهذه المنظومة، والحريصة على عدم المساس بها، وهي في حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التي تنتمي إليها.

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقاً مرتبطاً بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا تستطيع تقييم الظواهر طبقاً لخواصها النوعية.

صحيح أن النماذج التي أتيح للباحثة أن تدرسها، والتي تعرضت للقمع والمصادرة والنشر في الخارج، أو تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هي أفضل النماذج التي أبدعت في المجتمع المصري في تلك الحقبة التاريخية المحددة، وليس التعرض للمنع أو القمع قياساً للجودة، ولكنه أحد المقاييس، هذه ومن جانب آخر فإن هناك أعمالاً أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التي صودرت جرأة وشجاعة وطموحاً إلى تحريك منظومات القيم، ولكنها تؤدي ذلك بطريقة نوعية بالغة المكر والدهاء عندما تعتمد إلى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية، دون أن تتيح لغباء القائمين على الرقابة، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها، خاصة إذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات.

إن الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافي في حدود إبداعاته، ويحول خطابه الثوري من مستواه المباشر في الخطابات غير الأدبية إلى مستواه الإبداعي الذي يستخدم تقنيات فنية عالية الإتقان، يستطيع أن ينجو من المؤاخذة المباشرة لهذه السلطات، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية في خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع في الاتجاه الذي يتخيره.

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافي بالمستويات متعددة الفاعلية في بنية المجتمع من سياسة، واقتصادية، واجتماعية.

أما النقد الذي يوجه لهذا الاتجاه، بالإضافة إلى أنه غير قادر على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية، أنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ربطاً عميقاً، بل يقيم التوازي بين ظواهر غير متجانسة أصلاً، لأن الأدب إنتاج تخيلي وإبداعي يغاير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة. فإقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسيولوجية للآداب بالطريقة الأمبريقية أو التجريبية، الأمر الذي يجعل نتائج عملها في نهاية المطاف مجرد إضافة لمجموعات من البيانات والمعلومات التي تخدم علماء

الاجتماع ودارسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه، فالمقياس الذي اتخــذه هذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهة النقدية، لأن النقد في جوهره لابد أن يمســك بتلك العناصر التي تقود إلى التمييز النوعي، ومع أن النقد الحديث يزعم دائمــاً الــتخلص من أحكام القيمة إلا أنه عندما يفقد صلاحيته وإمكانيته للتمييز بين المستويات المختلفة في الأعمال الإبداعية يصبح معيباً في جوهره.

مــن هــنا وبالتوازي مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية، بدأت تنشــأ مدرســة أخرى في سوسيولوجيا الأدب، وهي التي يطلق عليها المدرسة الجدلية وهي أكثر خضوعاً للمفاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية.

التيار الثاني:

ويطلــق علــيه المدرســة الجدلية، وهي تعود إلى هيجل نفسه ورأيه الذي بلــوره فيما بعد ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية.

المــنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو "جورج لوكاش" فيلسوف الواقعية الأكبر فــي النصــف الأول من القرن العشرين، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجــتمع باعتــبار الأدب انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدم بعض الدراسات الأخــرى التــي تعــد إسهاماً مبكراً في نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية لــلآداب، وهو الذي يسمى "سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" وهي التي تربط بين نشــأة الجــنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع مــن المجــتمعات، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأســمالية العالمــية، وصــعود الــبرجوازية الغربية هي التطبيق العملي لهذا المنظور.

ظلــت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفي والميتافيزيقي، لأنها تنبثق من تصــور أساســي، مفهومــه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة، لا تقف عند الجزئيات، وإنما تدرس الظاهرة في كليتها وشمولها.

الأدب ــ إذن ــ يصــبح مــن المــنظومة الثقافــية، ويصبح ارتباطه بها عضــوياً، والمــنظومة الثقافية هي التعبير الفكري والفلسفي عن حركة المجتمع ذاته.

جــاء بعــد لوكــاش أكــبر منظر لهذا لتيار من سوسيولوجيا الأدب، وهو "لوســيان جولدمــان". يــنطلق جولدمان من مبادئ لوكاش ويطورها، ويصطنع

جملة من المصطلحات الجديدة، والتقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة التي جعلت الاتجاه الذي تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الإبداع الأدبي) وهو يهتم في الدرجة الأولى بالجانب الكيفي. وليس الجانب الكمي الذي كانت تهتم به مدرسة "سكاربيه".

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

أولاً: يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب وإن كان فرداً لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي تنتمي إليها، هذه هي النقطة الأولى في نظرة جولدمان، فالأديب ليس إنتاجاً فردياً، ولا نعامله باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي، وأكثر من ذلك، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى.

كأننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي، فهناك أدباء يمتلكون وعياً مزيفاً، فيعبرون عن منظورات شخصية، وغالباً ما يسقط إنتاجهم في الإهمال والنسيان، لأن القارئ لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، وهناك أدباء آخرون يمتلكون القدرة على التمثيل الصحيح للوعي الصادق والحقيقي والممكن، لأن هناك درجات من الوعي الحقيقي المنجز بالفعل، والوعي الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لآفاقه.

ثانياً: إن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر، وهو ما يفهم من العمل في إجماله، ويمكن أن نجد تناظراً بين بنية الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية، فإننا ننحو إلى إقامة بنية دلالية كلية، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، وعندما ننتهي من القراءة تتكون لنا صورة عن بنيته الدلالية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

ثالثاً: إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية، والوعي الجماع الطبقي، هي أهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم"، فكل عمل

أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلي للأديب، ولعصر معين، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية.

انطلاقاً من هذا المنظور في علم اجتماع الإبداع الأدبي، أسس جولدمان منهجه في سوسيولوجيا الأدب، والذي يطلق عليه المنهج التوليدي كما نسميه في المشرق والمنهج التكويني في المغرب العربي. أجرى جولدمان عدداً من الدراسات التي ترتبط – أيضاً – بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله، وقد أصدر كتابه الشهير "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية"، درس فيه نشأة الرواية الغربية، وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيراً عن رؤية البورجوازية الغربية للعالم.

الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية، بل اعتمد على وجه التحديد على هذا الجانب القيمي الكيفي، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية والوعي الجماعي، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية للعالم، هي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن في الآن ذاته، وعندئذ لا يمكن أن يستوي عمل روائي عظيم بعمل بوليسي مثلاً، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسي تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك. لكن تظل الإشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة في أنه يقيم تناظراً بين ظواهر غير متجانسة، الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية، ما زالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة، وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف في التيارين السابقين من سوسيولوجيا الأدب والتيار الكمي عند سكاربيه، والتيار الكيفي عند لوسيان جولدمان ولوكاش. صحيح أن منهج جولدمان حاول إقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة، خاصة عبر اللغة ولكنها ما زالت قائمة إلى حد ما.

نشير أيضاً إلى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي، وهي دراسة شيقة وطريفة قام بها على وجه التحديد عالم اجتماع عربي وليس ناقداً أدبياً وهو التونسي الطاهر لبيب، وقد درس الطاهر لبيب رسالته للدكتوراه في أوروبا

علـــى يد جولدمان وكان أستاذه المشرف، درس ظاهرة في غاية الطرافة، وهي ظاهـــرة الغزل العذري في العصر الأموي، درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العـــالم لفـــئة اجتماعية وهم الشعراء العذريون، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة متمـــيزة فـــي تاريخ الشعر العربي في الفترة الأموية من ناحية، وطبيعة الأبنية الاجتماعـــية والاقتصـــادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي.

وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربي وهو محمد بنيس، حاول فيها أن يـــربط بيـــن الإبـــداع الشـــعري العربي المعاصر والظواهر السوسيولوجية في المغرب العربي على وجه التحديد، وهي دراسة تتميز بالتماسك المنهجي.

وهـــناك دراســـات أخـــرى تطبيقـــية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربـــي، اســـتخدم فـــيها مـــبادئ البنيوية التوليدية، وكانت هذه محاولة لالتقاط العلاقـــة الدقـــيقة والحساسة ما بين الأعمال الإبداعية، والتيار الاجتماعي ومدى قدرتها على بلورة رؤية العالم.

ولكن يظل مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر من أهم المصطلحات التي تعين الناقد على إجراء هذه المقاربة من منظور سوسيولوجي أدبي.

علـــى أن التطور الذي حدث في المناهج النقدية الحديثة في العقود الأخيرة مـــنذ السبعينيات قد أسفر عن تولد تيار جديد في سوسيولوجيا الأدب يختلف عن التـــيار الكمي والتيار والكيفي السابقين، هذا التطور أفاد من معطيات علم جديد نشـــأ فـــي العقـــود الأخيرة وهو "علم النص" وهذا التيار الجديد يطلق عليه علم الاجتماع النصي، الذي يفيد من معطيات علمي النص والسوسيولوجيا على وجه الـــتحديد. لكـــي يجعـــل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطاً بالوسيط الحقيقي الفعلـــي بيـــن الأدب والحـــياة، هذا الوسيط الفعلي هو اللغة، لأن اللغة هي مادة الأدب، ومـــادة التواصـــل فـــي الحياة، فاللغة ـــ إذن ـــ من منظور علم اجتماع النص الأدبي هي المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقي الذي يمعن التحليل النقدي فـــيه، فيســـتطيع أن يـــربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة.

فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدي في علم اجتماع النص الأدبي هو الوسيلة لتفادي الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة.

الخطاب الأدبي ـــ إذن ـــ شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة، ويمكـــن لتحلـــيل العلاقـــة بيـــنهما أن يكـــون هـــو المدخل الملائم الذي يجمع

الظاهرتين، ويتفادى الطابع المفاهيمي الفلسفي للمناهج والتيارات السابقة في سوسيولوجيا الأدب، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر في دراسة الأدب على المفاهيم والأفكار المنبثقة عنها، حتى إن مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر هو تصور فلسفي وذهني وفكري، ولكنه ليس تصوراً تعبيرياً أو لغوياً، وليس مرتبطاً بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها.

علم اجتماع النص الأدبي له إرهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذي يمثل الحلقة الأخيرة في سوسيولوجيا الأدب التي أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة، والبنيوية، والسيميولوجية والنصية، لكي تعثر على الواسطة الملائكيه التي يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع، الذي يمثل هذا التيار ناقد يسمى "بيير زيما"، وله كتاب بعنوان "النقد الاجتماعي"، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التي سبقته، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهت إليها، ويقترح تصوراً أكثر نضجاً وتطوراً في سوسيولوجيا الأدب.

مراجع النقد الاجتماعي

1 ـ التحليل الاجتماعي للأدب: تأليف سيد ياسين ـ دار المعارف.

2 ـ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل ـ دار المعارف.

3 ـ البنيوية التكوينية: نوسيان جولدمان ـ مُترجم.

4 ـ النقد الاجتماعي: بيير زيما ـ ترجمة عايدة لطفي.

الفصل الثالث

المنهج النفسي الأنثربولوجي

إن اعتبار المنهج النفسي والأنثربولوجي من قبيل منظومة المناهج التاريخية، إنما يتم بشكل تقريبي ـ لأننا كما سنرى فيما بعد سنتين أنهما امتدا بظلهما؛ وتجاوزا منطقة البحث التاريخي إلى منطقة البنيوية وما بعدها، فامتزجا بها وأصبحا جزءاً مكوناً من تجلياتها المتعددة، وللمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة يمكن أن نشير إليها باقتضاب، لكنها تتمثل في تلك المراحل التي لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجي طرائق النقد دائماً كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد في بعض ظواهر الإبداع، وتفسر قدراً من وظائفه في ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية، يمكننا ـ مثلاً ـ أن نجد في نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في مدينته الفاضلة، بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسي في بعث فلسفة الأدب ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أن "نظرية التطهير" ذاتها عند "أرسطو" إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية، وإذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة، والنفاذة التي نعثر عليها في طوايا النقد العربي القديم سنجد أن كثيراً منها ردد مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع، وتعبيره عنها، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها، ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر... كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة، وواضحة له في كتاب رائد من رواد النقد العربي الحديث وهو الأستاذ "محمد خلف الله أحمد" الذي نشره بعنوان "من الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده".

برغم ذلك، فالمنهج النفسي بدأ بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات

"فـرويد" فـي التحلـيل النفسـي وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسـة ظواهـر الإبداع في الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل "فرويد" من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسـي بقـدر ما تعتبر إرهاصاً وتوطئة له، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس، أو علم التحليل النفسي عند "سيجموند فرويد".

كانـت النقطة التي انطلق منها "فرويد" في هذا الصدد تتمثل في تمييزه بين الشـعور واللاشـعور، بيـن الوعـي واللاوعي، بين مستويات الحياة الباطنية واعتـبار اللاوعـي أو اللاشـعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسـانية، واعتـباره متضـمناً للعوامـل الفعالة في السلوك وفي الإبداع وفي الإنتاج.

وكـان اهـتمامه منصـباً ــ فـي الدرجة الأولى ــ على تفسير الأحلام باعتـبارها الـنافذة التي يطل منها اللاشعور، وباعتباره الطريقة التي تعبر بها الشخصـية عـن ذاتهـا، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين، وكان التـناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرياً لاعتبار الفن مظهراً آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية.

اعتبر "فرويد" الأدب والفن تعبيراً عن اللاوعي الفردي، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية، وذلك عندما حدد خصائص العلم بمجموعة من الأوصاف، في مقدمتها: التكثيف.. والإزاحة، والرمز، بمعنى أن الحلم يعمد إلـى الظواهـر المبسـوطة فيوجزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة، ويكثفها بطريقة بالغـة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسي إلى مجال حسي آخر، ويستخدم في ذلك رمـوزاً مـتعددة، وسـرعان مـا أدرك "فرويد" وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمـثلة فـي التكثيف والإزاحة والرمز، هي التي تحكم أيضاً طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص.

لجـأ "فرويد" ــ كما هو معروف ــ إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيراً من مقولاتـه ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية ــ مثلاً ــ بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "ألكترا"... وغيرها. كمـا لجـأ إلـى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشـعرية، وبعـض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي، وفـي العلاقة بين الشعور واللاشعور وفي القوانين التي تحكم هذه العلاقة وهي قوانين التداعي وغيرها، كان "فرويد" يعمل في منطقة التحليل النفسي، ويهتم في

الدرجــة الأولــى بالظواهــر المرضــية مــثل العصاب... وانفصام الشخصية وغــيرها، وكان ربط الإبداع الأدبي بمثل هذه الظواهر المرضية إيذاناً باعتبار المــبدع إحدى حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات الســوية الأخرى، ولم يكن ذلك يقلق منهج "فرويد" ولا تلاميذه في التحليل، لأن نقطــة ارتكــازهم، وبــؤرة اهتمامهم تتمثل في الدرجة الأولى في الكشف عن القوانيــن الخفية والمضمرة التي تعمل بها الذات الإنسانية.. الكشف عن طبقات الشخصــية.. الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوسل بكل ذلك لعلاج ما يصيبها من أمراض أو حالات شاذة.

ســنجد أننا لو عدنا للنموذج التوصيلي الذي يفهم العملية الأدبية باعتبارها مجموعــة متشــابكة بيــن ثلاثة أطراف، المرسل.. والمرسل إليه.. والرسالة. يمكنــنا أن نعتبر أن التحليل النفسي للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسل أي المــبدع الأديب ذاته، والربط بين إنتاجه من ناحية، وبين تاريخه الشخصي الذي يتمــثل فــي مجموعة الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر، وكما هو معــروف فــي مناهج التحليل النفسي فإن أشد الفترات حسماً في توجيه سلوك الإنســان فــي المستقبل طيلة عمره هي سنوات الطفولة.. السنوات الأولى في حــياته، حيــث تتكون استجاباته، ومشاعره، وتواتراته، وتتكون طريقة نظرته للأشــياء، واســتراتيجية مواقفه في الحياة، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذراً في داخله، وهو تلك المناطق الحساسة التي تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباته العاطفية والوجدانية، فإذا ما عانى شيئاً من الحرمان في هذه الطفولة الــباكرة، أو لقي بعض التجارب القاسية كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته فــي الســلوك وفي التصور وفي بناء الرموز، فإذا ما كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً أو شاعراً أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، وأصبحت هي التي تمــثل الجذر الأساسي لإبداعه والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز، ولما يوظفــه بعد ذلك من أدوات الإبداع الأدبي.. يرتبط بالنظر إلى العلاقة بين العالم الباطنــي وإلــى الإبــداع الأدبــي، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى في الدراسات النفسية، يجعل التفوق في الإبداع نظيراً لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلــون مــن ألــوان الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية.. هناك عدد كبير من الدراسات تقرن بين العبقرية والجنون وترى أن الإبداع الأدبي في جوهره إنما هو مظهر من مظاهر وصول

التوتر في نفس المبدع إلى ذروته، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى في الخلق الفني والأدبي...

دراسات العبقرية والجنون تسهم في هذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الإبداعي من ناحية، وسلوك المجانين من ناحية ثانية... لكنها أسهمت إلى حد كبير في نشأة فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية هو الذي يسمى "علم نفس الإبداع" وعلم نفس الإبداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة، ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة، وإنما يحاول دائماً أن يضع هذه الفروض موضع الاختبار والتجربة، وذلك عن طريق دراسة حالات الإبداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة، مثل أن تكون مرتبطة بالشعر، أو مرتبطة بالرواية أو القصة، أو مرتبطة بالمسرح دراسة "أيكلينيكة" ميدانية، هذه الدراسة الميدانية تتمثل في اعتبار المبدعين حالات يتم إخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الخاصة عنها، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل أيضاً، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التي يدخلها عليه، ونوع هذه التعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة لديه، أو التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات، أو في البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة.. بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع أمام المحلل النفسي مادة أولية يستطيع أن يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها في إشباع النموذج الذي يريد المبدع أن ينشئه، لأن المنظور النفسي يفترض أن عملية الإبداع ذاتها إنما هي إشباع لحاجة نفسية عميقة، وأن التعديلات التي تطرأ على النصوص الأدبية إنما تمضي في سبيل الاقتراب من نموذج هذا الإشباع.

لدينا في الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن الماضي، وأصبح لها إنجازها المتفرد في مجال علم نفس الإبداع. أسسها عالم جليل هو "د. مصطفى سويف" الذي يعتبر كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم الخلاقة عن بقية الأجناس الأدبية، كتب د. "شاكر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في

القصة القصيرة"، وكتبت "د. سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح" وتكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع.

المشكلة الجوهرية التي تواجهنا عند النظر إلى هذا الإنتاج تتمثل في شقين:

الشق الأول: إن بؤرة الاهتمام في هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وأن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق، بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر – مثلاً – كشواهد على قواعدهم النحوية، فإن علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم، وقواعدهم النفسية، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمي يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومجرد شاهد على بعض الحالات التي توصف بأنها شاذة.. تهميش الأدب واعتباره مظهراً للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجة الأولى لتوظيف هذا المنهج... الشق الثاني يمثل إشكالية أخرى في هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده، تتمثل في أن أدوات التحليل والإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالباً ما تنجح في إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبي... هي تلك القطع والأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الإسقاط، أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني لشخصية المبدع، مما لا يمثل في جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته. فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسي هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية، أما أن يلقى بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث في كل الحالات... معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسي لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة في العمل الأدبي تاركاً بقية المناطق – وهي الغالبية – في الظل، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمي إلى هذا المجال، ولا تفلح معها أدواته.

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسي تتمثل في عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العالم النفسي من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى، بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول إنه كلما تحقق هذا العالم النفسي أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعي المتمثل في الأعمال الأدبية. إن عدم إمكانية الربط السببي بين الظواهر يجعل حصرها في النطاق النفسي نوعاً من التعسف غير المبرر، بمعنى أن آلافاً من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلي الشديد

لحالات الكبت.. لحالات العصاب إلخ... لكن عدداً قليلاً منهم هم الذين يبدعون أعمالاً أدبية، الأمر الذي يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطاً غير علمي وغير سبب ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيراً غير كاف للظواهر الإبداعية وغير مقنع، كذلك نجد أن التحليل النفسي إذا كان ناجحاً في إضاءة بعض الأجزاء، وتفسير كيفية نشأتها، وتولدها، فإنه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعيننا في تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص في نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفني، لأنه يرتبط بسؤال آخر: كيف تولد هذا العمل؟ بغض النظر عن قيمته في ذاته.

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة، ولذلك لا تقدم لنا معياراً ــ أو لنقل ــ عناصر صالحة للدخول في حكم قيمة، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقاً من العمل الأدبي ذاته، بمعنى أنها لا تطرح علنيا سؤال القيمة الموضوعية، مكتفية بالاستغراق في سؤال القيمة الذاتية من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جداً في الكشف عن حياة المبدع، أو منعطف خطير في تصوراته، لكن ذلك لا يسعفنا بحال في الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها إذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا. هذا ناجم من أن بؤرة التركيز في الدراسات النفسية لا تتمثل في النص، وإنما تتمثل في المرسل وعلاقة النص به، ربما كان بوسع دراسات التلقي من منظور نفسي أن تعوض قليلاً هذا الجانب، لأن النص إذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين في ظروف متعددة فلا بد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هي التي تضمن له القيام بهذه الوظيفة، فنحن إذا ما أعطينا الجانب النفسي أهمية ــ كي لا يقتصر فحسب على منطقة التولد والإبداع (علاقة النص بالمرسل) ــ وجعلناها تشمل من الوجهة النفسية أيضاً تأثير النص في المتلقي فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية في شرائح متعددة من المتلقين وفي ظروف متفاوتة يمكن أن يكون مؤشراً واضحاً على القيمة الموضوعية للنص الأدبي، وعلى مستواه الجمالي في الدرجة الأولى.

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، وتشعبت، ونشأت إلى جانب تيارات التحليل النفسي عند "فرويد" وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ أيضاً في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي.. ومن أهم هذه التيارات مدرسة "يونج" في "علم النفس الجماعي". كان

"كـــارل يونـــج" تلميذاً ورفيقاً لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه وأسس مفاهيمه عـــن "اللاشـــعور الجماعـــي" متجاوزاً بذلك الطابع الفردي الذي اقتصرت عليه دراسات "فرويد".

يـــرى "يونـــج" أن الشخصـــية الإنســـانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفـــريدة، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة للموغلة في القدم، وأن هـــذه الشخصـــية تحـــتفظ في قراراتها بالنماذج، والأنماط العليا التي تختمر في الـــثقافة الإنســـانية عبر الأجيال المختلفة، هذه النماذج، والأنماط العليا تدخل في تركيـــب طـــريقة التخـــيل الإنســـاني، وطريقة التصور، وطريقة الشعور، وفي مـــنظومة القيم، والفاعلية النفسية للإنسان.. كان لاتجاهات "يونج" ونظرياته في الأنمـــاط البشـــرية، والـــنماذج العلـــيا أثـــر كبير في تطوير الدراسات المفسرة للظواهـــر الأدبية، والمرتبطة بالنقد الأدبي.. يمكن أن نعتبر الناقد الكندي الكبير "نورثـــروب فـــراي" مـــن أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونج" في علم النفس الجماعي في تحليل الأدب. عرض "فراي" لمبادئ نظريته في كتابه الكبير الذي تـــرجم إلـــى اللغـــة العربية مؤخراً "تشريح النقد" إمكانية تفسير الأدب العالمي، خاصـــة فـــي تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، وهناك دراسات أخرى إضـــافة إلى ذلك تقدم إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأســـاطير الكـــبرى الغارقـــة في ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج "يونج" العلـــيا، باعتـــبار أن هـــذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني والأدبـــي بصفة أساسية، مبدعاً، أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخـــل فـــي مجـــال الأنثروبولوجـــيا، وتلـــك هي نقطة الجمع بين علم النفس والأنثربولوجيا في تيار واحد لأن المنطلقات كانت في تلك الحالتين إما نظريات التحليل النفسي عند "فرويد" أو نظريات اللاشعور الجمعي عند "يونج".

يضاف إلى ذلك تيار نفسي آخر كانت لـــه أهمية خاصة في تحليل تجليات الإبـــداع الأدبـــي وهـــو المتمثل في مدرسة "أدلر" الرمزية، وتلك المدرسة التي تقرن بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر.

لكـــن النقلة التي حدثت في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية بدأت مـــنذ منتصـــف القـــرن، ومع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، لأن أحد المؤسسين للتفكير البنيوي كان "جان بياجيه" إذ إنه واحد من أعلام المفكرين في القرن العشرين الذين اهتموا بعلم نفس الطفولة، وبكيفية تكون اللغة عند الأطفال

وكـــان مـــن أهـــم من قدموا الأساس للبنيوية التوليدية في دراسته عن علم نفس الأطفال، وكيفية تكون اللغة لديهم.

لكـــن الـــذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسي الآخر الفرنسي "لاكان" إذ إنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسي للأدب بشكل جذري.. المقولـــة الرئيســـية التي نجدها عند "لاكان"؛ والتي مكنته من إحداث هذه النقلة النوعـــية فـــي الدراسات النفسية تتمثل على وجه التحديد في اعتباره اللاشعور مُبَيـــناً بطـــريقة لغويـــة بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صـــلبها تعـــتمد علـــى التداعـــي وعلـــى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها "سوســـير" فـــي بداية القرن. وطبقاً لذلك إذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية، فإن الأدب يعتـــبر أقـــرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مروراً بالتوازي بين بنية الوعي وبنية اللغة هو المدخل الصـــحيح لمـــنهج النقد النفسي. نظرية "لاكان" مركبة ومعقدة وبالغة الخصوبة، ومـــن أهـــم من قام بعرضها وكتابتها إلى جانب كتابات لاكان نفسه عالم عربي مصري هو "د. مصطفى صفوان" وتعد كتابات "مصطفى صفوان" بالغة الأهمية بالفرنسية، وبعضها مترجم إلى اللغة العربية في هذا الصدد.

ســـنجد بعـــد هذه النقلة أن دراسات علم النفس ذاتها قد تشعبت في ميادين كثـــيرة تجريبـــية، ووظيفية، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها، والقوانيـــن التـــي تحكـــم قـــيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات المرتبطة بوظـــائف الذاكـــرة، والمعتمدة على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المـــخ بوظائفـــه، وعلى جانب معملي يرتبط بالتجارب التي تجري على عينات مخـــتارة لاختـــبار كيفـــية تلقـــيها وماذا تحتفظ به، والقوانين الفاعلة في حركة الذاكـــرة، كـــل ذلـــك أخذ يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعي" من فروع علم النفس التجريبي.. دراسات "الذكاء الاصطناعي" أصبحت ذات أهمية بالغـــة عـــندما تطلـــق على النصوص الأدبية، لأنها تعتمد على مؤشرات علمية متنامـــية ودقـــيقة تشـــرح لنا في الدرجة الأولى لا كيفية إنشاء الأعمال الأدبية، وإنمـــا كيفـــية تلقـــيها والاستجابة لها وفهمها، هنا تلتئم دائرة الدراسات النفسية بحيـــث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة فـــي الـــنص الأدبـــي، وإنمـــا أخذت تصب بدورها في المتلقي، وتشرح كيفية اســـتجابته الذهنـــية والتخييلـــية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة

وطريقة فهمه لها، وشروط هذا الفهم، ومستويات تلقيها المختلفة، وما يدخل ذلك من عوامل في تحديدها.

أصــبحت إذن الدراســات النفسية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل أيضاً عمليات التلقي والاستجابة، والفهم وبناء المتخــيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية... ســنجد أن المــنظور النفسي قد أصبح داخلاً بشكل قوي في التحليلات الأدبية، مســتخدماً لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية، وإنما بعض آلــيات التفكــيك التــي ترتبت على البنيوية، وبعض آليات التأويل التي جاءت بعدهــا، بحيــث أصــبح لــنا الآن مجموعــة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمســتفيدة مــن ميادين علم النفس المتعددة، ابتداء من الميدان التحليلي عند "فــرويد" للمــيدان الجمعــي عند "يونج"، للميادين التجريبية الجديدة والإكلينيكية التطبيقــية علــى حــالات محــددة إلــى آخــر التجلــيات المرتــبطة "بالذكاء الاصــطناعي".. أصــبح لنا من كل ذلك جهاز منهجي يستمد مقولاته من فروع علــم الــنفس المخــتلفة، وبحوثه المتعددة، ليضيء عملية التواصل الأدبية التي تشــمل كمــا قلنا المرسل.. والمتلقي.. والنص ذاته، وأصبح بوسع الدارس الآن ألا يجعــل مــن التحليل النفسي للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسات النفسية العامة، وإنما يجعلها شيئاً قائماً بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به، ويهدف إلى إضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبية جنباً إلى جنب مع تقنيات أخرى تستمد مادتها من العلوم المجاورة لعلم النفس في كشف طبيعة الأدب مثل علــوم اللغــة، والرمــز على وجه التحديد، وكان اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغويــة هو الجسر الذي مكن الدراسات النفسية من أن تعبر من منطقة الشذوذ التي كان ينظر بها إلى الأدب والظواهر الجزئية، إلى منطقة تحليل البنية الكلية للعمــل الأدبــي في المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة في الدراسات النفسية التجريبية.

المراجعات

1 ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: أ.د. محمد خلف الله أحمد.
2 ـ التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل.
3 ـ مجموعة أعمال فرويد الكاملة: مترجمة.
4 ـ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: د. مصطفى سويف.
5 ـ تشريح النقد: نرثروب فراي ـ ترجمة محيي الدين صبحي.

منظومة المناهج الحداثية

الفصل الرابع

المنهج البنيوي

ابـــتداء لـــم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنســـانية فجـــأة وإنما كانت لـــه إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول مـــن القـــرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتبايـــنة مكانـــاً وزمانـــاً، لعـــل مـــن أولها ما نشأ منذ مطلع القرن في حقل الدراســـات اللغويـــة علـــى وجه التحديد، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي، وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية.

كانـــت أفكـــار العالم اللغوي السويسري الشهير "دي سوسير" هي المنطلق لهـــذه الـــتوجهات لأن مـــبادئه التي أملاها على تلاميذه في "كورس" الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية.

فـــي مقدمة هذه الثنائيات، ثنائية اللغة والكلام، إذ ميز سوسير بين مجموعة القواعـــد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتي تعمل في ذهن الجماعة وتمثل النموذج المرجعـــي للغـــة وبيـــن الممارسات الفعلية التي تبرز في أداء الأفراد وحديثهم اليومي والتي يطلق عليها الكلام.

فـــالكلام عمل فردي آني مختلف مشتت يقع في الزمن المتغير، بينما اللغة نمـــوذج جماعي ذهني لا يبرز على سطح الحياة وهو الذي يحكم عمليات الكلام ويمثل مرجعيته التي يحتكم إليها.

تصـــور "سوســـير" للغة قريب جداً من التصور الذي يمكن أن نطلق عليه "الأبنـــية اللغوية" وإن لم يستخدم هذا المصطلح، أما الثنائية الثانية التي كان لها

أهمية كبيرة في تحديد توجه الفكر اللغوي البنيوي وهي التي أقامها دي سوسير للتمييز بين محورين:

محور تاريخي تطوري من ناحية يرتكز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها في الزمن وتحولاتها المختلفة ومحور تزامني وصفي يعني بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق، وهذان المحوران سنجدهما يطبقان بعد ذلك في كثير من الدراسات التي سميت منذ بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات الوصفية.

ومن الثنائيات التي أبرزها "دي سوسير" وكان لها أثرها بعد ذلك في الفكر اللغوي والأدبي والإنسانية بصفة عامة هي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارج، علم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، أما علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي.

هناك مدارس أخرى أسهمت إلى درجة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي، من أهمها مدرسة الشكليين الروس التي تبلورت في روسيا في العشرينيات من القرن الماضي، وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية، لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جداً من مفهوم البنية.

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضاً في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته.

لم تكتشف نصوص الشكلانيين الروس إلا بعد فترة بفعل التيار الذي أحدثته المدرسة البنيوية، مما أدى إلى إعادة رد الاعتبار لمبادئ الشكلية الروسية.

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير في التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين وهي شخصية العالم اللغوي الكبير "رومان جاكوبسون" فقد كان في بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضواً في حلقة براغ اللغوية في الثلاثينيات ثم انتقل إلى الأربعينيات والخمسينيات إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقد أثر تأثيراً كبيراً في بلورة

كثـير من الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية وهو الذي يمكن عن طريقه – إلى درجـة كبـيرة – أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى إلى أن أصـبحت متـبلورة في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي في الستينيات، إلى جانب هـذا لا بـد أن نذكر الإرهاصات المنهجية التي كانت قريبة من المجال البنيوي والتـي تمت في الجزء الآخر من العالم الغربي، في إنجلترا وأمريكا على وجه الخصـوص والتـي كانـت لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المـبادئ البنيوية في بدايتها الأولى والتي يطلق عليها "مدرسة النقد الجديد"، هذه المدرسة النقدية كانت أيضاً قد أسفرت في تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلـة وموازية لتلك النتائج التي تمخضت عنها المدارس التي أشرنا إليها في الفكر اللغوي والأدبي في العالم "أوربا الشرقية".

والـنقد الجديـد يرتكـز بالدرجة الأولى – أيضاً – على المفاهيم اللغوية ابـتداءً مـن المفاهـيم الوظائفية التي انتشرت لدى اللغويين الغربيين إلى نفس المفاهـيم التـي ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء في تيار البنيوية العريض، وتلتقي أيضـاً مـع تلـك الاتجاهات في دفع الحركة المنهجية في الأدب ونقده إلى أن تـتمركز وتسـتقطب فـي دراسـة النص الأدبي في حد ذاته بغض النظر عن العوامـل الأخرى الخارجية المحيطة به التي تجعله يذوب في محيطه النفسي أو محيطه الاجتماعي الخارجي.

الـنقد الجديـد رفع مجموعة من الشعارات التي كانت توازي تلك النتائج المنهجـية التي توصلت إليها المدارس السابقة، وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ الـنقدي العالمـي بصفة عامة حتى تشكلت في الخمسينيات والستينيات من هذا القـرن المعـالم الـبارزة للحركة البنيوية في اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي.

وكـان من أبرز مظاهر التلاقي الخصب بين الاتجاهات المعرفية المختلفة لكي يتولد عنها هذا المنظور البنيوي الجديد أن علماء الإناسة أو الأنثروبولوجيا وفـي مقدمتهم العالم الكبير "ليفي شتراوس" قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلـي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عـن نتائج يقينية أو مقنعة، وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عوناً وأشد خصـوبة مـن التحليل التاريخي، وقد التقى مع "جاكوبسون" في هذه الأفكار ثم تضـافرت جهود الاثنين في لحظة كاشفة فكتبا معاً تحليلاً بنيوياً لسونيت القطط لبودلـير، عالم أنثروبولوجيا بكل أدواته المنهجية في تحليل الأساطير والعلاقات

الاجتماعية في المجتمعات البدائية والعالم اللغوي بمحصوله الوفير في الدراسات الصوتية والإيقاعية واللغوية بصفة عامة، يلتقيان لتحليل نص شعري لشاعر فرنسي، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الإعلان عن مولد المنهج البنيوي في النقد العالمي الحديث.

كان يوازي ذلك – أيضاً – تيارات فاعلة في المجالات المعرفية والإنسانية المشاكلة للأنثروبولوجيا ولعلم اللغة، كان يوازي ذلك مثلاً – الجهد الذي أشرنا إليه من قبل عند "جاك لاكان" في التحليل النفسي البنيوي وفي المزج بين عمليات التداعي في الوعي والبنية اللغوية البنيوية التي تستقطب دائماً نموذج اللغة، لكن فيما يتصل بالنقد الأدبي كان لهذا الاستقطاب ما يبرره على وجه الخصوص، وذلك لأن طبيعة المادة المكونة للأدب في التحليل النقدي الأخير كانت هي اللغة، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاريع ولا آراء، وإنما هو جسد لغوي ممثل للنص الأدبي، ومن ثم فإن أي مقاربة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمي كان من المفروض عليها أن تبدأ من منطلق اللغة، لا من منطلق ما وراء اللغة من فكر وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال الأدبية، فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية في النقد الأدبي على أساس مجموعة من المبادئ، من أهمها:

أولاً: اعتبار المحور التاريخي في الدراسات الأدبية محوراً مشبعاً لم يعد له ما يبرره، ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الاستغراق فيه، خاصة على يد هؤلاء الأيديولوجيين الذين أسرفوا في تحويل كل شيء إلى تاريخ وفي فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضي والمستقبل لا يمكن إثبات صحتها التجريبية بإجراءات إمبيريقية، فالتاريخ فلسفة في الدرجة الأولى والأدب لا يكون أدباً بما فيه من فلسفة وإنما بشيء آخر هو الذي سوف يطلق عليه بعد ذلك "أدبية الأدب".

الخطوة الأول – إذن – تمثلت في التعطيل المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخي في الأدب لتفعيل المحور الآخر المقابل له وهو البحث في الأدب كنظام في حد ذاته.

ثانياً: يتركز النقد في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاماً شاملاً، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظام، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر

الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدباً، تلك العناصر التي أمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينه، وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد.

أدبية الأدب: هذه المقولة شاعت في الستينيات، حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والسياق الاجتماعي والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية.

ثالثاً: ارتبط ذلك إلى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقاً لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل إليه وقناة التواصل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة في ستة جوانب أبرزها هي الوظيفة الشعرية وهي التي يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها، وقيمتها تكمن فيها، هذه القيمة هي التي تحدد الوظيفة الشعرية، وطبقاً لهذه النظرية "الشعرية" فإن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة في مستويات اللغة الأخرى، لكنها لا تعد حينئذ مهيمنة على ما عداها، ولا تهيمن على وظائف اللغة إلا في التصور التي توصف فيه بأنها شعرية أي أدبية، فالوظيفة الشعرية هي المقابل لأدبية الأدب وهي التي يدعو إليها والعناية بها النقاد البنيويون.

لكن مجموعة هذه المبادئ المولدة لهذا التيار في الفكر النقدي العالمي لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التي كانت مسيطرة على الحياة الفكرية الغربية في الستينيات على وجه التحديد، وكان هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام لروح العلم والدقة المنهجية بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة في العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع.

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب كأعمال إبداعية بالحياة، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم بأنهم ليس لغوياً ولكنه ميتالغوي، بمعنى أن المبدع ـ شاعراً، قصاصاً، روائياً، كاتباً مسرحياً ـ يرى

العــالم ويكتــب عــنه، فإذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها، وتحلل علاقتها.

فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب، وبذلك لم يعــد الــنقد مجــالاً لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية.

كانــت تلــك أكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النقد الأدبي من المنطلق الأيديولوجــي فــي ســبيل أن يكون علماً للأدب، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين كما يشاؤون، تفرض عليهم ذلك طبيعة موقفهم من الحياة لكن النقاد يعميهم كثيراً أن يقعوا في نفس هذه الأيديولوجيات، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون في قراءة الأدب إلى معايير مسبقة في أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية.

بهــذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت في النقد ابتداء من البنيويين، لــم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة، لكن إذا كان للمبدع حريته في أن يرى ما يراه فإنه لا يفعل ذلك إلا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز المتماسكة في الأعمال الأدبية.

إذن مهمــة الــناقد ليست هي اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجــتمع كمــا كان الناقد الأيديولوجي السابق يحصرها في هذا النطاق، وإنما أصــبحت مهمــته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، ويرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقــي والرمزي ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها.

معــنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذري لم تصــبح نظــرية في الحياة وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من مــنظورها اللغوي والفني والجمالي، تندرج طبقاً لذلك ضمن الفلسفة العامة التي تأسســت عليها تيارات العلم الحديث ومشت موازية لها وهي فلسفة "الظاهراتية" والتــي تتمــيز ــ علــى وجه التحديد ــ بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراســة الأشــياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك على الظاهر في لحظــة معيــنة، هــذه هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث.

البنــيوية اســتندت على هذا الجدار الفلسفي المتين، باعتبارها محاولة في تحويــل دراســة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر

مــن روح المنهج الحقيقي طبقاً لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنيوية في مجال النقد الأدبي، كما مثل علم اللغة منبع تلك المصطلحات التي استخدمت في المجالات المعرفية الموازية لها.

فــي مقدمة هذه المصطلحات، مصطلح "البنية" لأنه هو التأسيس في العملية كلهــا. ومصــطلح البنية كان قد نشأ في علم النفس موازياً لفكرة الجشطالت أو الإدراك الكلــي وكان قد نشأ في الأنثروبولوجيا أيضاً لإدراك نظم العلاقات في المجــتمعات البدائــية والإنسانية بصفة عامة، ونشأ أيضاً في علم اللغة، وأصبح من الضروري ـ أيضاً ـ في النقد الأدبي.

لعــل أبــرز ناقد فرنسي أعطى لمصطلح البنية منطقه الأول كان "رولان بارت" في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية؟

وقــد شــب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصوراً ذهنياً مجرداً ولــيس مجموعة من العلاقات الحسية في هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشــر. كــان هناك خلاف أو تساؤل وهو، هل البنية في الهيكل المادي الذي نــراه أم هــو التصــور الذهني الذي نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادي الخارجي؟.

وانتصــر مفهــوم البنــية باعتــباره تصــوراً ذهنياً اكثر مما هو علاقات محسوســة مادية. وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالي خاصة فيما يتصل بالنقد الأدبي:

المــبدأ الأول: إن الأعمــال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجــة الأولــى ترتــبط بهذا الطابع الكلي لها. فكما نعرف في الرياضيات الحديــثة علــى وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة في الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الماثلة فيما بينها. هذا ا لتصــور الكلــي للأبنــية واعتــبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوســة هو جوهر النظرية البنيوية، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبــيات، نعاملهــا فــي الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات، يعني ذلك أن القصــيدة لا تبــنى من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مســتويات ـ وهي التي يمكن تقسيم العمل الأدبي إليها ـ تخترق هذه الأجزاء وتــتغلغل فيها وتشتبك معها، يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلاً هي محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبــية والتعبــيرية والبنــية التخييلــية التي تصل إلى ذروتها في المستوى

الرمـزي الكلـي. نجـد أن الإيقاع والتركيب والتخييل والترميز لا تتحدد كلها بحـدود الأبـيات بـل هي ماثلة في كل بيت وسارية عبره، من هنا فإن تراتبها وتداخلهـا وتكوينها في نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضي على النسق السطحي الخارجي الذي يبدأ من الجزء ليمضي إلى الكل، بل يمضي على نحو آخر أعمق لهذا النسق ومتخللاً لـه أيضاً، الأمر يشبه ذلك إذا تحدثنا مثلاً عن السرديات في القصة والرواية، سنجد أن الرواية لا تتكون من فصول مرتبة من الفصـل الأول والثانـي... الخ، لأن هذه أجزاء الجسم الخارجي لكن تتكون من أبنـية وأن هـذه الأبنـية تتمثل ـ مثلاً ـ في بنية الأصوات وهي تختلف عن الشخصـيات، بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل في العمل السردي الروائي ثم بنـية الزمان الذي تدور فيه الأحداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وأدوارها المخـتلفة، ثم بنية الخطاب السردي ذاته المتمثل في مستويات اللغة المختلفة من سـرد وحوار وحوارية وغير ذلك من العناصر الداخلة في الخطاب الروائي، وهـذه البـنى بطبيعتها لا تتموقع في أجزاء من الرواية بحيث لا يمكن أن نقول إن الزمـن يقـع في هذه المنطقة والفواعل تقع في المنطقة المجاورة والخطاب الروائـي يقـع فـي المنطقة الثالثة وإنما كلها تسري عبر مواقع النص الروائي بأكملـه ولا تتركـب البنـية الكلـية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة في هذه البنى الجزئية.

مفهوم البنية يصبح مفهوماً بالغ الأهمية بمستوياته المختلفة الكلية والجزئية في تحديد طبيعة الأعمال الأدبية.

المبدأ الثاني: ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المـتعددة للأعمـال الأدبـية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غـيرها وكيفـية تولدهـا ثم ـ وهذا أهم شيء ـ كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشـعرية على وجه الخصوص واقتضى التركيز على هذا الجانب ـ الشعرية ـ اتخـاذ عـدة إجـراءات موقوتة، منها ذلك المبدأ الذي أثار قضية كبرى في الأوسـاط الأدبـية والـنقدية، لأنه كان يتمثل في استعارة فهمها الناس ـ لكي يسـخروا من البنيوية ـ فهماً حرفياً، فقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" لكـي يضـعوا حداً للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أياً كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به.

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار "موت المؤلف" ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هي نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي. بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز – عندهم – هي في النص ذاتها، فقد كانت مقولة "موت المؤلف" كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة.

ثالثاً: عيب على البنيوية أن تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحاً، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية، لكنه يصبح مطالباً بألا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات، فلا يرى العمل إلا من منظورها، يصبح مطالباً بأن يوظف السياق لفهم النص بدلاً من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق، كانت – إذن – نظرة البنيوية إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظماً رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي، وهذا هو الأهم في نهاية المدار، الوظائف التي تحدد استراتيجيته والتي يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته أو عجزه مع الأخذ في الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح إلى إحلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم.

رابعاً: كان النمط السائد من القيم التي تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبي، فكانت أحكام القيمة في النقد الأيديولوجي ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخي تتصل بمدى استمرارية وخلود الأعمال الأدبية إلى غير ذلك من الاعتبارات.

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم آخر محلها هو حكم الواقع، وحكم الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته، الواقع هو النص الأدبي ذاته، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي، كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غير ذلك من المستويات، فإحلال حكم الواقع محل القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية.

كـان المـنطق الأساسي الذي تبناه البنيويون في تحليلهم للنصوص يتمثل باعتـبارها أنظمـة للعلاقات تخضع لقوانين التراتب والتبئير، أي هيمنة عنصر علـى بقية العناصر باعتبارها مكمن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما أدى إلـى مجموعـة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبي على حدة، لـتعلقها بـالخواص النوعـية لهـذه الأجناس الأدبية. عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضـاع جديدة غير مسبوقة، ولأول مرة نرى أن منهجاً نقدياً لا يؤثر عنصراً علـى غـيره إذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية إلى أي عصـر على حد سواء، ذلك لأنه لا يتبنى أيديولوجية خاصة ولا يؤثر منظومة قيمـية معينة، بل يتعامل مع المفاهيم الأدبية والشعرية، وهي مفاهيم حاضرة في النصوص الأدبية في مختلف العصور.

كمـا نـرى أنـه لا يقدم جنساً أدبياً على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة، الرومانتيكية في تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهـج الخـيال، فكان الشعر جنسها الإبداعي المفضل في مقابل المسرح الذي كـان المجال الأول للمبادئ الكلاسيكية، على أن الرومانسية استوعبت متغيرات الـتحولات الجديـدة للأجـناس الأدبـية وبـروز الـرواية للتعبير عن الطبقة الـبورجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول في إطـار الرومانسية، لكن لو تذكرنا مثلاً أن الثورة الرومانسية في الأدب العربي قد تسربت عبر ثلاث تيارات شعرية، هي:

أ ـ مدرسة الديوان.

ب ـ مدرسة المهجر.

جـ ـ مدرسة أبولو.

أدركـنا مدى ارتباط الفكر الرومانسي بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذي ارتـبط فـي الفكـر الواقعـي منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقصة والـرواية علـى وجـه الخصوص والسرد الذي يمكن أن يمسرح في المسرح النـثري ابـتداءً من "ابسون" حتى الآن، بمعنى أن الرواية أصبحت هي الجنس المفضـل للواقعية؛ لأنها الوعاء الذي يمكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يحاكي فـي قوانينه الكون الأكبر الذي نعيش فيه، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل إلـى مجال الشعر والمسرح وغيرهما، لكن معناه أن بؤرتها المستقطبة لمبادئها الجمالـية والفنـية وجدت أقوى تعبير لها في الرواية، على عكس كل ذلك نجد البنـيوية تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية، فبقدر ما يمكن للقصيدة أن تتسع

لتحليلها يمكن للرواية والقصة وغيرهما من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث عن البنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية إنتاجها لدلالاتها، كما أن كثيراً من البنيويين اتجهوا إلى النصوص الأدبية القديمة سنجد واحداً من كبار نقاد البنيوية وما بعدها يوزع جهداً تحليلياً جباراً على قطبي الشعر الجاهلي من جانب، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند أدونيس من جانب آخر وأقصد به كمال أو ديب في دراسته الرؤى المقنعة من ناحية، والشعرية المعاصرة من ناحية أخرى.

سنلاحظ أن الإجراءات المتصلة بالتحليل البنيوي قد تترجم نظم العلاقات وأشكال العلاقات الدلالية في الأعمال الأدبية إلى رموز رياضية أحياناً وأشكال بصرية أحياناً أخرى، بغية توضيح هياكلها ورسم علاقاتها المتشابكة، الأمر الذي يضفي على بعض هذه الدراسات صبغة علمية بقدر ما يجعلها صادمة للذوق الأدبي السائد ومجافية له. إذ بوسعنا أن ننجز كلاماً كثيراً في معادلة مختصرة أو في رسم توضيحي، لكن مقاربة الدقائق المتصلة بطبيعة النظم الأدبية واحتواء ما تتضمنه من تعقيدات بالغة يعد أمراً شديد الصعوبة ومخلا في التبسيط مما يمكن أن يحدث رد فعل مضاد لدى القراء والمتلقين، نتيجة لعدم تعودهم على استخدام الرموز من ناحية وعدم تفهم طرائق الاسترسال في التحليل اللغوي من ناحية ثانية، كما أن تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوي في دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة التطبيقية بإجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التي تتوقف عند علائق الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا يسمح لها بإمكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص، مما يجعل إدراج هذه البنى الصغرى في بنية كبرى كلية شاملة خطوة مفتقدة في كثير من الدراسات، الأمر الذي أوهم بعض الدارسين، بأن هذا النوع من المقاربة النصية للجزئيات يفضي إلى تفتيت الأعمال ويضيع الرؤية الشاملة لأنساقها العامة، لكن النقد المتوازن كان دائماً يتخذ التحليل الميكروسكوبي للخلايا المكونة مجرد وسيلة للنفاذ إلى بناء الكلية، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم الإجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس الأدبية بفعالية واضحة، فكانت أفكار مثل الانحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة تمثل منطلقات مناسبة لتصوير الأنظمة اللغوية في الشعر على اعتبار أن ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح، حسبما يفضله كل ناقد في الصياغة، يمثل المنطقة التي يفضي تأملها إلى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية وما يصبح به الأدب أدباً،

واكتشاف فاعلية هذا الإجراء في توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم إلى القول في حد ذاته وإنعاش تمثله له، على أساس انقطاع العادة التي تميت الحس وتجمد الشعور، فعندما تثير الأبنية المعجمية أو التركيبية أو التخييلية دهشة المتلقي فإنها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية، وابتكارها لأنماط جديدة في الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقي الجمالي للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية.

كما أن إدراك منظومات الثنائيات الجدلية في الدال والمدلول والتشكيلات التي تترتب عليها كثيراً ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية، وقد ترتب على ذلك مراجعة جميع المبادئ المستقرة في الأعراف النقدية والخاصة بالشعر وإعادة تكييفها وطرحها طبقاً للتصورات البنيوية مما لا يتسع المجال للإفاضة فيه، ومما يرتبط بطبيعة البنى الإيقاعية والتخييلية وما تخضع له من نظم وإمكانات.

أما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض ميراث الشكلية الروسية في القصة والرواية، خاصة كتاب "بروب" الشهير عن "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"، فقام كل من جريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف التي تحددها ""بروب" لقياس الحكايات الشعبية إلى نظرية جديدة من السرد، أصبحت تسمى فيما بعد بـ "نظرية الفواعل" كما تبلورت في مربع جريماس الشهير. وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوي هو علم السرد، خاصة كما يتمثل في أعمال "جينيت" ومدرسته، وأهم ما تضيفه هذه المدرسة هو إعادة رسم البنى النصية في الأعمال السردية على أسس جديدة تبرز فيها عملية تعالقها في الدرجة الأولى وتشكلاتها المختلفة في النصوص المتعددة، وذلك مثل بنية الزمان، والفواعل، والخطاب الروائي ومستويات الإيقاع السردية وارتباطها بأبنية الزمان والفواعل والخطاب، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذي تبلور في علم السرديات الحديثة بدايته الباكرة في التحليلات المستقصية والمطولة "لبارت" في مراحله المختلفة لبعض الأعمال القصصية في الأدب الفرنسي، وأمثلته لشبكاتها المترابطة من الدوال والمدلولات والوظائف، وقد قامت مدرسة "تيل كيل" بدور كبير في تنمية الدراسات السردية، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن إمكانات جديدة لمقاربة النص السردي بطرائق لم تكن معهودة من قبل، وأدى اكتشاف نظريات "باختين" في الحوارية، والتناص والتنمية اللاحقة

التـــي ظفرت بها هذه النظرية على يد كل من "تودوروف" و"جوليا كرستيفا" إلى تغير أساسي في مشهد النقد السردي وإلى بروز مفاهيم جوهرية مثل "الحوارية" و"التـــناص" تلعب دوراً رئيسياً في الخطاب الأدبي في السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائية دوراً مماثلاً في النص الشعري.

اقـــترن كـــل هـــذا بموجة نشطة من ذيوع المبادئ البنيوية واقتحامها لكل المجـــالات وأصبحت العالم منذ السبعينات فيما يتصل بالأدب والنقد شديد الميل إلـــى التبيين، إلى إعادة قراءة المنهجيات المتعامدة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمـــي والمعرفـــي للفكـــر النقدي، لم يتخلف عن ذلك أنصار "الميثولوجيا" القديمة مثل الماركسيين، والوجوديين وغيرهم، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقـــول المعرفـــية بالـــتوازي مع الأدب والنقد وشكلت الإطار المفاهيمي العام للفكر والثقافة في العالم في العقود الأخيرة، حتى إن التيارات التي أعقبتها كانت تأسيســـاً علـــيها وتنمية لمبادئها وتداركاً للنواقص التي أسفرت الخبرة الإبداعية والفكرية عن تحديدها في مسارها.

وفـــيما يتصـــل بثقافتـــنا العربـــية، مثل التيار البنيوي منطلقاً هاماً لتجديد الخطـــاب الـــنقدي في العالم العربي عبر عدد من الدوائر المنتشرة في مختلف أنحـــاء العـــالم العربي، وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعات الـــنقاد الشـــبان النشـــطين في الترجمة والتأليف في المغرب العربي، ويمكن أن نعتـــبر الكـــتاب الأخير الذي أصدره الدكتور "عبد السلام المسدي" عن البنيوية رصداً تقريبياً للتيار البنيوي في النقد العربي.

المراجع

1 ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي:و د. صلاح فضل.

2 ـ مشكلة البنية: د. زكريا إبراهيم.

3 ـ عصر البنيوية: ترجمة د. جابر عصفور.

4 ـ البنيوية وما بعدها: ترجمة د. محمد عصفور.

5 ـ بنية لغة الشعر: ترجمة د. أحمد درويش.

6 ـ التحليل البنيوي للقصة.

الفصل الخامس

المنهج الأسلوبي

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية، إذ إن أول مؤسس للأسلوبية هو "تشارل بالي" تلميذ "سوسيير" وبالتالي فإن هناك نوعاً من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية.

على أنه من الطريف أن نلاحظ أن "بالي" كان يعني بالمظهر اللغوي للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفي في تشكيل سمات مميزة للأساليب الغوية، ولم تكن قد تكونت البنيوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية، واشتركت عدة مدارس أوربية في تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك في الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين، وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية، كما تمثلت في كتابات "فوسلبر" و"سبتزر" وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت في كتابات "داما سو ألونسو" وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد في الدراسات البلاغية والإرهاص بمقدمات الفكر الأسلوبي في الثقافة العربية عند الشيخ "أمين الخولي" في كتابه "فن القول" الذي صدر منذ نصف قرن، كما أن مدرسة "بالي" الفرنسية تركت أثرها أيضاً عند معاصرة الأستاذ "أحمد الشايب" في كتابه "الأسلوب" الذي نشر في نفس الفترة تقريباً، لكن علاقة البحث البلاغي العربي ما لبث أن انقطعت بعد ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل إلا في السبعينات من نهاية القرن العشرين، المهم لدينا أن التيار البنيوي امتد في الستينيات ليصبغ الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند "ريفاتير" وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لمفاهيم

الأسلوبية كي تتسق مع المنظومة البنيوية العامة، مما ترتب عليه، شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبي والبنيوي. وظل بعد ذلك التخالف يتمثل في الدراسات الأسلوبية السابقة على البنيوية، والتحليلات البنيوية التي لا تتكئ على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلاً في تمثل البحث الأسلوبي وتتصور أنه يقع في تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغات والأدب، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوي من النسيج الأدبي، كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد. غير أنها لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب وقيامها بوظائف الجمالية من جانب آخر.

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، وقد تعددت التعريفات في مجموعات يمكن إيجازها في ثلاث:

أولا: مجموعة التعريفات التي ترد الأسلوب طبقاً للنموذج التواصلي المعروف في الدراسات الإنسانية إلى المرسل ابتداء من تعريف "دي بوفون" الشهير المختزل لدينا في عبارة يسيرة وهو "الأسلوب هو الرجل نفسه" على ما فيه من طابع مجازي، إلى تلك التعريفات الأخرى التي تميز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصي للكتاب والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص.

سنجد أن الاتجاه التوليدي في دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصي للأساليب باعتبارها تمثيلاً للملامح المميزة للكتاب، وتتصل بذلك أيضاً مجموعة التعريفات التي تنظر إلى الأسلوب باعتباره اختياراً لغوياً بين بدائل متعددة، إذ إن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشي بشخصيته ويشير إلى خواصه.

ثانياً: تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة في النص ذاته بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعياً في الأعمال الأدبية، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافاً عن قاعدة يمكن أن تتمثل في المستوى العادي المألوف، أو بروزاً واضحاً لخواص نوعية في جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك أيضاً تعريفات الأسلوب باعتباره محصلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص في النص الأدبي، بمعنى أن الملمح الوارد

مـــرة واحـــدة لا يشـــكل سمة أسلوبية، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بإيقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية.

ثالـــثاً: تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث في التواصـــل وهـــو "المتلقي" وترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقـــي باعتـــباره هـــو الـــذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحـــرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر ما تقوم به من وظيفة، وحينئذ يـــتجلى مفهـــوم القـــارئ النموذجية الذي قدمه "ريفاتير" لكي يصبح هو محور الـــتعرف علـــى الخواص الأسلوبية وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتـــبطة بـــردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير.

وأياً ما كان تعريف الأسلوب الذي نرتضيه والخلافات الناشبة بين الباحثين نتـــيجة لتعدد وجهات النظر حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه فإن النتيجة التـــي نخلص إليها من كل ذلك هي أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطاً ولا سطحياً يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة، كما نلاحظ أن هذا المفهوم ذاته يختلف في طبـــيعة تكويـــنه مـــن جـــنس أدبي إلى آخر نظراً لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنـــيات التعبـــير الخاصـــة بكل جنس أدبي، فأسلوب الشعر تتم مقاربته على مســـتوى البنى التعبيرية الصغرى ودرجات تواترها، أما أسلوب الرواية فنظراً لاتســـاع مساحته النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فإنه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتـــبطة بـــتعدد الأصـــوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلي للخطاب الروائـــي في جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية السرد، كما أن لغة المســـرح بدورهـــا تـــتخذ تشـــكيلات مخالفة لما رأيناه في الشعر والسرد طبقا للمكونـــات الدرامية للنص المسرحي وطبيعة إشارتها وأنواع الكتابة المسرحية، الأمـــر الـــذي يجعـــل الســـمات اللغويـــة غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى.

ومن الملاحظ ـ أيضاً ـ أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة في النصوص والتي يتم تحديدها بطريقة تجريبية طبقاً لمناهج الاختـــبار ا لعلمـــي، بمـــا يجعلها قابلة لأن تجري بمساعدة أجهز ة "الكومبيوتر" الحديثة وقابلة بالتالي للتطبيق العملي على نطاق واسع.

فعندما يتم تزويد الحاسب الآلي ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما في مستويات اختياراته المعجمية وأطوال جمله ولوازمه التعبيرية وأشكال المجاز عنده، إذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا بيسر أن نستعين بالحاسب كي يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمي إلى هذا الكاتب من نصوص واستبعاد ما عداه، وإذا كان هذا ميسوراً في لغة التواصل العادية نظراً لبساطتها وشفافيتها، فإن كثافة اللغة الأدبية وتعقد مستوياتها يجعله أمراً أشد عسراً وإن لم يكن مستحيلاً حتى الآن.

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أوضاعها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالتها الإبداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوبة واستعصاء. على أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية في علم الأسلوب تنتمي إلى مجال الإحصاء. ويمكن أن تقدم عوناً كبيراً في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية إذ إن إتباع المنهج العلمي في اختيار المادة الإحصائية طبقاً للقوانين المعمول بها في هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة للكل الشامل بدقة وتفريغها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافي، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية في شكلها الحسي المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف، كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية.

وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضاً بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساساً لاستخلاص بعض النتائج المهمة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة، لكن الفرضيات العلمية التي تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج إلى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن إلى نتائجها.

على كل حال فإن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمي، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذي يبذل فيها، إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية، لكنها كلما تكاثرت أتاحت للباحثين فرصة للمقارنة بين النتائج واستخلاص الدلالات العميقة لملامح

التبايـــن والاتفاق، إذا إننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من الملامح في الخطاب الأدبي إلا بقدر ما نكشفه نتيجة لها من خصوصية..

والخصوصـــية تتعلق بالدرجة الأولى بالسمات الفارقة المميزة للنص على غـــيره، والمحـــددة لطبيعـــته المختلفة عما سواه، معنى ذلك أن الأسلوبية بهذا المفهـــوم تخضـــع لفكـــرة التنامـــي المعرفي عن طريق تعرف الآليات لإجراء المقارنـــات بيـــن النتائج التي يصل إليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة.

ومـــن المناســـب في هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الإجرائـــية والـــنظريات التـــي تخضـــع لها طبقاً لما أشرنا إليه في التمهيد لهذه المحاضـــرات مـــن أن المناهج تمضي بالتدرج والتنزل من الرؤى النظرية إلى الـــبحوث العامـــة المنهجية حتى تصل إلى التحليلات النصية التطبيقية المحددة، ويســـير علـــم الأسلوب على وجه الخصوص في هذا الصدد موازياً لعلم اللغة الـــذي تمضـــي حركة البحث فيه بنفس الطريقة ابتداء من النظرية اللغوية التي تقـــدم الإطار المفاهيمي والمعرفية للدرس اللغوي ومجموعة البحوث التفصيلية المطـــبقة لهـــذه النظرية والمولدة بدورها لجملة التحليلات النصية التي تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث في مستواه الوسيط.

بوســـعنا أن نقـــول إن هـــناك ثلاثة اتجاهات أساسية في البحث الأسلوبي مترتـــبة علـــى المحـــور التواصلي المشار إليه من قبل، هي: الاتجاه التوليدي، والاتجـــاه المعـــتمد على نظرية الشعرية النصية، والثالث المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها، كما أن هناك مجموعـــة أخرى من العلاقات تربط علم الأسلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعـــض الدوائـــر وذلك مثل علاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوبي وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية، ولكنه يتمايز في تركيزه على تحليل لغة الأدب، آخذاً فـــي اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصـــة مـــن جميع التحولات المعرفية التي شهدتها الألسنية الحديثة، ولقد كان لنظريات "دي سوسير" وإسهامات "جاكوبسون" وتصورات "تشومسكي" بعد ذلك أثـــر حاســـم فـــي إثراء مسار الدراسة الأسلوبية، كما أن علم الأسلوب تربطه وشـــائج قوية بالبلاغة الجديدة على وجه الخصوص، إذ إن البلاغة في جوهرها تمـــيل إلى هذا الطابع التعقيدي وعلم الأسلوب هو الذي يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد استخلاصها من التحليلات النصية المتعددة

أمـــا الـــنقد الأدبي فيمثل الدائرة الثالثة التي تتداخل فيها الأسلوبية وتشتبك معهـــا، لا لكي تقدم منهجاً بديلاً كما يتوهم بعض الباحثين العرب وإنما لكي تمد الـــنقد بقـــاعدة بـــيانات صـــلبة تستطيع أن تسهم في توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أساساً علمياً للتأويلات اللاحقة.

فالـــنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجه كي يجيب عن تساؤلاته الأكثر غوصاً في طبيعة العمل واستكشافاً لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة.

أحســـب أن أهم مجال للدراسة الأسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبي عبر تحليل أشكال المجاز وأنســـاق الصور وتكوينها للبنى التخييلة المستغرقة للنصوص بأكملها، فمثل هذا التحلـــيل النوعـــي لتقنـــيات التعبير وتوليدها للأبنية التصويرية الكلية للأعمال الأدبـــية، هـــو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية، ومحاولة الإمســـاك بـــالطوابع الممـــيزة لأســـاليبها الكلية، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهـــر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة إجرائية لا تكتمل إلا بالتحليل النقدي الكفـــيل بالـــربط بيـــن مستويات التعبير المتعددة، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التي وضعت تصوراً كلياً لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية، تفسح مجالاً واضحاً للبحوث الأسلوبية في نسق التحليل الكلي للنصوص الأدبية.

المراجع:

1 ــ الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي.

2 ــ علم الأسلوب: د. صلاح فضل.

3 ــ في النص الأدبي: د. سعد مصلوح.

4 ــ اتجاهات البحث الأسلوبي: د. شكري عياد.

5 ــ الشوقيات، دراسة أسلوبية: د. محمد الهادي الطرابلسي.

6 ــ أسلوب الرواية: د. حميد لحمداني.

الفصل السادس

المنهج السيميولوجي

يعد المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية، وإن كنا ـ تاريخياً ـ نلاحظ أنها بدأت مع البنيوية تقريباً، والقضية الأولى التي تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هي قضية المصطلح، وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمي. سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة "جنيف" التي تزعمها "دي سوسير" ويطلقون على هذا اللون "السيميولوجيا"، وسنجد أن المتحدثين "بالأنجلوسكسونية" يتبعون تقاليد موازية تعود إلى "شارل بيرس" الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون مصطلح "السيميوتيك" أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات، بعضهم يؤثر مصطلح "سيميولوجيا" وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقاً للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الإشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمي مع بيئاتها العلمية.

ومنهم من يعتمد على المصادرة الأنجلوسكسونية فيفضل كلمة السيميوطيقا، وخاصة أنها تمضي على نفس النسق التي كانت تمضي عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوي.

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث العربي ذاته على الكلمات المناظرة والتي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث ويقع على السيمياء ويشتق منها السيميائية، مع أن السيمياء كانت تقترن في الأدب العربي القديم بالكهانة والسحر والسيمياء بالمفهوم القروسطي واقتفاء الأثر وغير ذلك من الإيماءات التي تبعده عن الإطار المعرفي الحديث، ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقاد المغاربة يوشك أن يكون رأيهم قد استقر على

هــذا المصــطلح "سيمياء". ومنذ حاولت في السبعينات تقديم المنهج البنيوي فقد آثــرت مصطلح السيميولوجيا لمحاولة استزراعه في الثقافة العربية الحديثة بعداً عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية وتوثيقاً للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدي الحديثة وتيسيراً على المتلقين من ناحية ثانية.

وأيــاً مــا كان الأمر فإن تسمية المصطلح مجرد منطق، والمهم أن نبحث عــن "ماهــي الســيميولوجيا؟" وسنجد أن اثنين من الباحثين عاشا إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر وماتا في مطلع القرن العشرين وهما "دي سوسير" و"تشــارل بيرس" بشرا كل بطريقته بالسيميولوجيا، حيث درس سوسير العلاقة اللغويــة ووضــح خواصــها الأساســية ورأى أنها تندرج في منظمة أكبر هي العلامــات بصــفة عامــة، فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشيء. فإنها تقــترب فــي ذلك من علاقات أخرى سمعية وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتهــا، وأن المســتقبل يعــد بنشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة، يعتبر علم اللغــة جــزءاً مــنه ويخضــع لقوانيــنه، وكانت إشارات سوسير إلى المحاور الاســتبدالية والتركيبية والعلاقة الاعتباطية بين دال والمدلول هي أهم العلامات في المجتمع بأسره.

فــي تلــك الآونة ذاتها كان المنطقي "بيرس" يؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنــواع العلامــات المختلفة وتمييزه بين مستويات المتعددة، حيث يحدد الفروق بيــن الإشارات وهي المتجاورة في المكان مثل "السهم" الذي يبصره مشيراً إلى مكــانٍ معيــن ومــثل حركة الإصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الإشــارات مجالاً لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة الــتجاور المكانــي، وهي ذات طابع بصري في مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعاً آخر من العلامة وهو "الأيقونة".

و"الأيقونة" تتمثل في الصورة الدالة على متصور، مثل صورة العذراء في الطقــوس المســيحية، أو صورة السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه.

فالأيقونــة تشــبه مــا تشــير إليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخيلية ولن نستطيع فهم العلاقة الأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها.

أمــا النوع الثالث فهو "الرمز"، ونموذجه الأول هو الكلمة اللغوية، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجي.

والعلاقة في الرمز بين طرفي العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقـــة ســـببية، وإن كان لها أن تكتسب بعد = ذلك بأثر رجعي طبقاً لكل ثقافة طابعاً سببياً ملتحماً، ولكنها في البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلي، ما يمـــيز العلامـــة في كل أشكالها عند "إيكو" وهو ناقد إيطالي معاصر هو قابليتها للكذب، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة، وبالطبع فإن قابلـــية الكذب تعني قابلية الصدق، لأنه قرينه وبديله، أي أن العلامة هي كل ما يشـــير إلـــى غيره سواء كانت حقيقة طبيعية أو مصنعة من الإشارات الطبيعية كالدخـــان عـــندما يشي بالنار أو يدل على النار، والسحاب عندما يعد بالأمطار، لكـــن العلامات الثقافية هي موضع الدرس السيميولوجي في نظمها المختلفة التي تتـــناولها البحوث السيميولوجية، وذلك مثل توظيف الإشارات اللونية والخطوط المخـــتلفة ســـيميولوجياً فـــي علامات المرور حيث يلعب اللون "أحمر، أصفر، أخضر" والشكل "من الرسوم والخطوط" والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعهـــا مع الألوان، يلعب كل ذلك دوراً هاماً في منظومة علامات المرور، كذلـــك درسوا علامات المأكل في قوائم الطعام وعلامات الملبس في المناسبات الاجتماعـــية من أفراح وأحزان، من ملابس ملائمة للصباح وأخرى للمساء، من قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة.

ولعـــل الســـيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدي الحديث قابلية لأن تنتشـــر فـــي دوائـــر الأدب والفن والثقافة في إطارها الكلي الشامل، إذ إننا ســـرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف في دلالاتها من ثقافة إلى أخرى، وإذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو "بارت" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقـــد وأكمـــل نظـــام سيميولوجي ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة، وأن كل الـــنظم الأخـــرى تكـــاد لا تســـتغني عن اللغة وتعتمد في دلالاتها عليها، فنظام المـــرور المعـــتمد على الحظر والإباحة لا بد لـــه أن يترجم أشكاله إلى كلمات فـــلا نكـــاد نفهم تلك الدوائر الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطـــريق دون أن تـــرد على أذهاننا كلمة ممنوع، وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان في اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوي سواء كان ذلك صراحة أو ضـــمناً، فاللغـــة هـــي النموذج السيميولوجي الأكمل، ويكاد بارت ينتهي إلى اعتـــبار الســـيميولوجيا فـــرعاً من فروع الدراسات اللغوية، وما يعنينا هنا هو التركـــيز علـــى علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذي نمعن فيه، ونجد أن

لغوياً آخر من الجيل الثاني بعد سوسيير هو الذي وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافي والاجتماعي، وهو "جاكوبسون" حيث قدم ترسيمة التواصل في كل النظم اللغوية والأدبية التي سوف يعتمد عليها النقد في تحليل العلامات ودراسة العلامات الماثلة بينها وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدوائر، حيث نجد فوق قناة الاتصال، الطرف المتعلق بالسياق، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة.

سياق

رسالة

مخاطِب اتصال مخاطَب

شفرة

عندنا إذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ورسالة ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف، وعندئذ نجد من المفيد أن نتوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكي نحاول تعريفها بإنجاز لتتفتح الأفكار المتعلقة بها، ومن أهم هذه المصطلحات:

1 ـ مصطلح "العلامة":

والعلامة عند "دي سوسير" تتكون من دال هو صورة صوتية، ومدلول هو المفهوم، أما عند "بيرس" فإن العلامة هي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه عند شخص ما في ناحية أو صفة معينة، فالعلاقة بينهما هي علاقة الإحالة أو المرجعية، وفي نظرية "بيرس" السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير إليه، غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود طبيعي.

2 ـ مصطلح "التبادل":

أخذ السيميائيون عن سوسير فكرة أن أية إشارة قبل ظهورها في أي منطوق فعلي توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية، أي من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادلياً مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التي تشبهها صوتياً وغير ذلك، وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات

والمجـازات الأخـرى. وتـؤدي فكرة التبادل إذا ما دفعت أبعد قليلاً إلى عملية توليد سيميائية غير محدودة.

3 ـ مصطلح "التركيب":

وهـو ذلـك الجزء من السيمياء "عند تشارلز موريس" الذي يهتم بالقوانين التـي تغطي القول والتأويل، وبهذا المعنى يعني شيئاً شبيهاً جداً بالنحو، ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض في داخل فعل كلامي أو قول معين.

4 ـ مصطلح "الشفرة" Code:

يـرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن، فحينما نسـتخلص معـنى مـن حدث ما، فذلك لأننا نمتلك نظاماً فكرياً، أي أن الشفرة تمكنـنا من القيام بذلك، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه علامة يصدرها كائن متسـلط يعـيش فـي الجـبال أو في السماء، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائـية. لقـد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية، واللغات الإنسانية هي أكـثر الوسـائل المعـروفة تطويراً للتشفير Coding ولكن توجد شفرات تحت لغويـة "مـثل تعابـير الوجه" وفوق لغوية "مثل التقاليد الأدبية". ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالاً مناسباً لعدد من الشفرات في وقت واحد.

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظـيف الإشـارات اللغويـة المكتوبة بها هذا الأدب. وتخليق شفرات أخرى مركـبة فوقها، لتحديد طرائق الدلالة الأدبية، فالشعر مثلاً يوظف النظم الإيقاعية وأنمـاط التصـوير العينـي في التخييل الشعري كشفرات خاصة به، والمسرح يوظـف شفرات إيحائية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الإنساني قولاً وحركة، والسـرد يوظـف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل ـ أي الأصوات الفاعلـة في النص ـ لخلق دلالته، المهم في كل هذه النظم الأدبية أن العلامة لا يمكن أن تعمل بمفردها وإنما بإدراجها في سياق متعدد المستويات، فموقعها هو الـذي يحـدد وظيفتها، وذلك مثل النقاط التي تتشكل منها "ميناء" الساعة فعندما يشـير "العقـرب" القصـير إلى النقطة التي تقع في أعلى الساعة، وفي الوضع الأوسـط بالضـبط بينما يشير العقرب الطويل إلى النقطة التي تقع إلى يسارها وقـبلها بثلاث نقاط فإنني أستطيع أن أقرأ الساعة على أنها 45 و11 فلا يحول تشـابه الـنقط المختلفة للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كل منها، فليس من الضروري أن تكون كل العلامات متخالفة.

أمــر آخــر تتدرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد إلى نطاق الأدب والفــنون البصرية الأخرى مثل السينما، وذلك لأنها تعتمد في المقام الأول على تركيــب مــنظومات كــبرى معقــدة من علامات سمعية، بعضها لغوي وأخر موســيقي، وعلامـــات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين وألوان الأشــياء الطبيعــية والصــناعية وبعضــها الثالث حركي يرتبط بتبادل المواقع وتطــور الأحداث. فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المتشتتة لا يمكن أن نفهم طريقة إنتاجها لدلالتها الفنية إلا عبر توظيف مفاهيم سيميولوجية في تحليل أنمــاط العلامــات وأوضــاعها وتركيبها وكيفية إنتاجها للمعنى الكلي الناتج من مجموعهــا ولــيس مــن أجزائها. السيميولوجيا ـ إذن ـ كمنهج نقدي تطوير للمفاهــيم اللغوية والتقنية والأدبية لجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديــدة التي تدخل فيها الأشياء في نسيج من الكلمات والشخوص لتحقيق عمل إبداعــي فنــي، كذلك سنجد أن منهج السيميولوجيا هو الذي يستطيع ـ دون أن يقــع في مزالق مناهج ما قبل البنيوية ـ أن يربط بين الإشارات الدالة في النظم الأدبــية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها في الإطار الثقافي العام، ففي مقدوره أن يقــوم بموقعــة الــنص سياقه في إنتاج المؤلف والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه والتقالــيد الثقافــية التــي يــندرج في إطارها الكلي، دون أن يفلت منه الاهتمام والإمســاك بالحلقــات المفصــلية الرابطة بين هذه المستويات، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجي يسمح باتساع منطقة الفهم في إدراك النظم لتشمل قدراً من الــتأويل المنضــبط، وذلــك بالتمييز بين أنواع الشفرات المختلفة، فعندما تكون الشــفرة عامة فإن إعادة فكها واستخلاص دلالتها لا يصبح أمراً مرتبطاً بالمزاج الشخصــي للقــارئ وإنما يرتبط بأرضية مشتركة مع غيره من القراء المتلقين لهــذه الشفرة العارفين بها، وعندما يتعلق الأمر بتوليد شفرة جديدة فإن آلية هذه التولــيد تــتوقف في نجاحها على إمكانات التواصل، وعلى دخول أكبر عدد من المتلقين في لعبتها الجديدة.

هــناك بعض المصطلحات الأخرى التي تولدت في السيميولوجيا وأسفرت عــن فعالــية جديــدة فــي التحليل النصي للأعمال الأدبية، وذلك مثل مصطلح التــناص، إذ إنه في ضوء مفهوم الشفرة فإن التركيب لا يتمثل في مجرد إدخال كلمــات فــي كلمات أخرى، أي تداخل النصوص وإنما يتجاوز ذلك لكي يصبح تعديــل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحويل شفرة النص المأخوذ، والتداخل بين الشــفرة ومــا ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذي تسفر عنه عمليات

التناص بمنظور سيميولوجي، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات الماثلة فـيه ومرجعياتها المختلفة في إطار جنسها الأدبي وتقاليدها المرعية تعد بدورها نتـيجة من نتائج البحوث السيميولوجية، وتوظيفها اعتماداً على مفاهيم التداولية فـي الإجراءات التحليلية النقدية الجديدة، يعد ـ أيضاً ـ نتيجة أخرى من نتائج البحوث السيميولوجية.

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهـي التـي تمـتزج فيها نظم العلامات، لأن الفن الذي يعد بمثابة الأم لها هو المسرح كان من أكثر المستفيدين تطبيقياً من المفاهيم والإجراءات السيميولوجية فـي التحلـيل، ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقة الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر.

المراجع

1 ـ السيموطيقا وأنظمة العلامات: إعداد سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد.

2 ـ الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: باسكال "مترجم".

3 ـ محاضرات السيميولوجيا، للشاعر والباحث محمد السرغيني.

4 ـ السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي.

5 ـ شفرات النص، الدكتور صلاح فضل.

6 ـ عناصر السيميولوجيا، بارت "مترجم".



الفصل السابع

التفكيكية

لأن عملــية التفكــيك ترتبط أساساً بقراءة النصوص، وتأمل كيفية إنتاجها للمعانــي وما تحمله بعد ذلك من تناقض، فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، ومــن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنمــا باستعراض بعض المشاهد الأساسية في أدبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها.

ســنلاحظ ــ أولاً ــ مــن الوجهــة المعرفــية أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنــية الثابتة، وليضعها ــ وهذا هو أثره المباشر في العلم الإنساني خاصة وفي الفكــر والثقافة والأدب ــ بين قوسين، أي ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفي بين النص والإساءات الضرورية التي تحدث في قراءته.

وإذا كــان "رولان بــارت" فــي الستينيات هو الذي بدأ حركة التفكيك ولم تكــتمل معــالم البنيوية حينئذ بطريقته الحادة اللاذعة في إثارة الأسئلة ومقارنة التصــورات مــن جوانب كثيرة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها، فإن "جاك دريــدا" هو الذي أسس التفكيكية كمقاربة فلسفية للنصوص ونقد لها، وإذا أردنا أن نــأخذ نموذجــاً أول لهــذا التفكيك فحسبنا أن نقرأ عند دريدا هذا المشهد في كــتابه الأساســي "الكــتابة والاختلاف" يقول: لما كنا ما نزال نعيش في عصر الخصــوبة البنــيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر، بفعل جوهر وبفعل متصــور، لــم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه متصور عن القوة التي ينتقل منها أحــياناً عــندما يريــنا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس

شرط الخطاب حول العمل فحسب" ثم يستطرد قائلاً: "... ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب، هناك أيضاً التضامن بين العناصر الكلية التي هـي مشخصـة دائمـاً، إن المنظور في النقد الأدبي هو بحسب تعبيرات دريدا تسـاؤلي وكلياتي، وإن قوة ضعفنا إنما تكمن في كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام.

البنـية هـي الوجهة الشكلية للمضمون والشكل، سيقال: إن هذا التحييد من خـلال الشـكل هـو فعل المؤلف نفسه قبل أن يكون صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا المقدار هو ما يهمنا بأية حال.

اعـتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفي الطاغي في تناوله لأنواع الخطاب، مما يجعل النقد لديه مرتبطاً بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطاً بالنقد الأدبي على وجه الخصوص.

فقـراءات دريدا للنصوص المختلفة، ونصوصه التي وضعها، تشكل كلها كمـا يقول "جون ستيرك" استكشافاً لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التـي يمكـن القـول إن هـذه النصوص تؤكدها وتزعزعها في آن واحد هي الميتافيزيقيا الوحيدة التي نعرفها وهي تكمن خلف تفكيرنا كله، ويمكن القول إن الميتافيزيقيا تؤدي إلى مفارقات تتحد تناسقها وتماسكها الفكري، ولذا فإنها تتحدد إذا كـان تحديد الوجود بوصفه حضوراً، ومن الممكن أن نتبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادئ أو المركز قد ظلت تسمى باستمرار حضوراً، ثم يستطرد "ستيرك" قائلاً: ربما كان من المفيد أن نعطي أمثلة لإيضاح ما تتضمنه فكـرة ميتافيزيقـيا الحضور ففي الكوجيتو الديكارتي: "أنا أفكر إذن أنا موجود" تعتـبر الأنـا خارج مجال الشك لأنها حاضرة في نفسها بفعل التفكير لذلك فإن مقولـة: "أنا موجود" صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو تصورتها في عقلي. أو خـذ مـثالاً ثانـياً هـو فكرتـنا الشائعة أن اللحظة الراهنة هي ما هو موجود، والمسـتقبل سـوف يوجـد والماضـي وجد، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضـور الحاضـر، المستقبل حضور متوقع والماضي حضور سابق، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضاً باعتباره أمراً حاضراً في وعي المـتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والإشارات، فالمعنى ـ إذن ـ هو المـاثل في ذهن المتكلم في اللحظة الحاسمة والأفكار التي تدخل في تشكيل علم مـن العلوم تستمد كلها من نظام الحضور، من حيث إنها تجعل حركة الاختلاف فـي نقطـة ما متعلقة بشيء مستقبل متطابق في ذاته، فالموضوعية على سبيل

المــثال حضور قابل للتكرار بإمكانية التبدي المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مــع ذاتهــا، ومفهــوم مركزية الكلمة لا يقوم إلا على تلك المركزية ذاتها التي يســعى لتحطيمها، لأنه يتضمن المحاجة والبرهان ويلجأ إلى الأدلة أو إلى أفكار عن التجربة، أي أنه يظل داخل النظام كاشفاً عن تناقضاته التي تمنعه أن يكون نظامــاً تامــاً للكــتابة، ولذا فإن من المستحيل عند دريدا التوصل إلى علم جديد للدلالة أو المعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللغة.

هــذا يعنــي أن التفكيكــية تــأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة، فهي تصف الطــرق التــي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل، تضــعها موضــع تســاؤل وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاخــتلافات وبقــية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل، ولكن استناد كل نصوص دريدا نفسه، والنصوص التي قرأها، على هذه المزاوجة بين المســلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدي إلى نشوء مشكلة لم يكن هناك ســبيل إلى حلها حتى الآن، وهي وصف الاختلاف بين ما يدعوه دريدا بالقسمة النصــية، أو بيــن تزاوج الموتيفات في كتاباته وتزاوجها في كتابات غيره من أصــحاب النظريات المعاصرين الذين ينتقدهم، وستتضح أهمية هذا السؤال إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى.

فكثــيراً ما نفسر القراءات على أنها هجوم على الكتاب، لأنها تكشف عما عــندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية، لأننا اعتدنا على اعتــبار أن التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم، ولكن إذا كان هذا التــناقض مــع الذات أمراً لا محيد عنه فيما يقول دريدا أو لا محيد عنه في أي نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل، فما الموقف الذي يتعين اتخاذه تجاه هذه النصوص؟

مــن الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الإمكانية الاستراتيجية أو البلاغية التــي تمكنه من التشديد على غفلة الكاتب عما يقوله نصه، ولكن ما دامت البنى التــي يكشفها المرء هي في النص الذي كتبه الكاتب فإن مسألة وعي الكاتب بها تصبح أمراً غير ذي بال.

مــن هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية في التصور التفكيكي وهي تهدم تراكيــب الكتابة مع غيرها من المستويات، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يــبقى مرتــبطاً بقــوة النصوص واستجوابها، ولا يمكن أن يوجد مستقلاً كنظام مفاهيم قائمة بذاتها.

ويعد دريدا على ما يقول "نورث" طريقة نموذجية فيما يتعلق بتجديد منهجية فعالية التفكيك قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأي نوع من المعاني المستقرة أو النهائية، وإطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدي إلى السقوط في فخ تخيل وجود نظام أفكار هرمي تحتل فيه الكتابة مكاناً متميزاً كما فعلت البنيوية، لهذا السبب لجأ دريدا إلى حصن مستقل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها إلى أي معنى ذاتي أو مفرد، وربما يكون فعل Diference الفرنسي أكثر هذه الاصطلاحات تعالياً حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال.

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سوسير لكن الاختلاف ينتظم في بناء المواجهة المتميزة، حيث يتشكل تنظيمها الأساسي بالاختلاف، لا بوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار، من هنا فإن التفكيك يعتبر نشاطاً يتشكل من خلال النصوص، عليها في النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته، فتصبح القراءات الصارمة، والتي جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك أكبر للمفاهيم الفعالة التي تحملها.

هناك فكرة أخرى جوهرية في التفكيك إلى جانب الكتابة وهي فكرة الانتشار أو التشتت قد ركز عليها دريدا في تقويضه للفكر الأفلاطوني خصوصاً فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند أفلاطون ونظرية المحاكاة، يأتي هذا المفهوم لغوياً من الانتشار السلالي كأن يبذر المرء بذوراً أو ينثرها أو يشتتها، كما أن للفظة علاقة بالتناسل. أما المصطلح فهو يعني تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر ليس بوسع المرء إمساكه وإنما يوحي بنوع من اللعب الحر، فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح بعداً خاصاً عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه، وفي كتابه الذي يحمل عنوان "الانتشار" يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج في المقدمة قضية التصدير والتقديم ليجدها انتشرت سلالياً في المقدمات والتصديرات، ويطرح المقال الأول "صيدلية أفلاطون" مشكلة الدواء وانتشار معناه المزدوج إلى الكلمات التي تنتسب إلى الأصل نفسه أو التي تجاوره مثل الترياق، وكريات الحب، والعلاج، والسمّ، وطرائق الطبخ، ومكوناته، فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية في الصعوبة، إذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات ثم يربط كيفية معالجتها عند أفلاطون بالكيفية التي عالج فيها الكتابة، ويعالج في المقال الثاني قضية المحاكاة والنقد وانفصامه

أو اتصـــاله بالفلسفة، وفي الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشر اســـمه فـــي نصـــه وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم إلا من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصوصية وليس أصلاً فاعلاً للنص، بهذا يحاول دريدا أن يمارس فـــي هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفي بوصفها. من المعروف أن أفكار دريدا لقيت قبولاً شديداً وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين في مقدمتهم "بول ديمان" و"هارولد بلوم".

كتـــب دي مان كتابين على جانب كبير من الأهمية هما "العمى والبصيرة" في أوائل السبعينيات وكتاب "أمثولات القراءة" في أواخر السبعينيات وهما يديناه ديـــناً واضـــحاً لدريـــدا ولكـــنه يطـــور فيهما مصطلحه الخاص ويدور العمى والبصـــيرة حـــول مفارقـــة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خـــلال نـــوع من العمى النقدي، فهم يتبنون منهجاً أو نظرية تتضارب تماماً مع الاستبصـــارات التـــي تؤدي إليها، إن نقاداً مثل "لوكاتش، بلانشو، بوليه" يبدون مدفوعيـــن بصـــورة غريبة إلى تحقيق المثال وكذلك فإن النقاد الجدد في أمريكا أقـــاموا ممارســـاتهم الـــنقدية علـــى أساس فكرة كولردج Colridge عن الشكل العضـــوي Organic Form وهـــي الفكرة القائلة إن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعي، ولكن بدل أن يكتشف هؤلاء النقاد في الشعر وحدة العالم الطبيعـــي وتلاحمـــه، فـــإنهم اكتشفوا معاني متعددة الأوجه، وفي نهاية المطاف تحول هذا النقد الذي يبحث عن المعنى إلى الالتباس والتعدد في المعاني، وهكذا تـــبدو اللغـــة الشـــعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع.

ويؤمـــن دي مـــان أن هـــذه البصـــيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لا شـــعوري مـــن نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، فالوحدة التي غالباً ما يكشفها الـــنقاد الجـــدد ليست قائمة في النص وإنما في فعل التفسير، وتؤدي رغبتهم في الفهـــم الشـــامل إلـــى ظهـــور الدائرة الهرمينوطيقية (Hermeneutic Circle) للتفسـير، فكـــل عنصـــر مـــن عناصر النص يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصـــفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر، هذه الحركة التفسيرية جزء من عملـــية معقـــدة تنـــتج الشكل الأدبي، ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة الـــنص يســـاعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدي إلى استبصار بالمعـــنى المنقســـم والمتعدد للشعر "أي بأن العناصر لا تشكل وحدة" كأنه لا بد للـــنقد مـــن أن يكـــون جاهلاً بالبصيرة التي ينتجها كما يقول "رومان سلدن" في

كتابة عن النظرية الأدبية العاصرة، ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة في قول دي مان في نهاية كتابه "العمى والبصيرة": يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصيدة عن أهم أسلافه فإنه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعي بل نتيجة استواء الأضداد في المطلق وفي اللغة، فهو عمى مرغوب فيه ذاتياً أكثر مما هو طبيعي. ليس هو عمى العراف بل عمى أوديب في كولونا الذي كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحل لغز اللغة.

وتكمن إحدى الطرق التي يواجه بها الشاعر الغنائي هذا اللغز في استواء الأضداد اللغوي، أي ما هو تمثيلي وما هو غير تمثيلي في الوقت نفسه.

فكل شعر تمثيلي هو أيضاً أمثولي دائماً سواء أكان واعياً أو غير واع، ذلك نصف قوة الأمثولة في اللغة وتعمى على المعنى الحرفي المحدد للتمثيل المنفتح على الخارج. من ناحية أخرى نجد أن "هارولد بلوم" قد استخدام المجازات في النقد الأدبي على نحو يثير الإعجاب، ومع أنه من أساتذة جامعة "ييل" فإن نزعته النصية، أقل جذرية من "دي مان" أو "هارتمان". إذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالاً خاصاً في البحث، ولكنه استطاع أن يجمع بجرأة واضحة بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدي والصوفية القبلانية، وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ "ميلتون" ـ الذي هو أول شاعر ذاتي بحق ـ ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين في الزمن ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر في التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفذوا كل إلهام متاح، فيعانون كرها أوديبياً للأب أو رغبة يائسة في إنكار الأبوة ويؤدي كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة، فلا يوجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هي تتخلق دائماً في علاقة بغيرها، لذا كان الشاعر المتأخر في الزمن لا بد له من الدخول في معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة، وتلك المعرفة تتضمن إساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد، هذا "التواطؤ الشعري" يخلق المساحة المطلوبة التي يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدواني لمعاني أسلافه لخنقت التقاليد كل إبداع.

وكثيرة هذه المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص إبداعاً ونقداً وكلها جميعاً تلتقي عند فكرة جوهرية في استحالة التفرد بالمعنى ورصد

التــناقض في جذر أية بنية والتشكيك في إمكانية فهم النصوص بشكل قاطع، إذ تظل عمليات القراءة وإساءتها هي المولدة للدلالات المتجددة.

وقــد وجــد هذا التيار أنصاراً لــه في الفكر العربي، يمارسونه في الفكر الفلســفي والأدبــي بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل تنشيطاً لحــركة الــتحولات في الفكر الحديث وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينــيات جاهــزة، ومن أهم هؤلاء المفكر اللبناني الدكتور "علي حرب" و"الناقد الســعودي" "عبد الله الغذامي" و"الناقد المصري" الذي يؤلف نتاجاً خاصاً به من التفكــيك والتأويل في دوائر الاتصال والقراءة الدكتور "مصطفى ناصف"، وكما أن مشهد التفكيك في الغرب يجعل القواسم المشتركة ضعيفة، فإن مشهد التفكيك العربي يظل بدوره مفككاً.

المراجع

1 ــ الكتابة والاختلاف: دريدا ترجمة كاظم جهاد.

2 ــ التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد.

3 ــ البنيوية وما بعدها: سلسلة عالم المعرفة.

4 ــ النظرية الأدبية المعاصرة: ترجمة د. جابر عصفور.

5 ــ العمى والبصيرة: دي مان، ترجمة سعيد الغانمي.

6 ــ دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي.

نظريات التلقي والقراءة والتأويل

إن الجمع بين هذه العناصر الثلاثة إشكالية أولى، لأنه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع في دائرة الاعتداد بطرفي العملية التواصلية الأخيرين: النص ـ القارئ، وتحليل جمالية التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقي وإمكانات التأويل؛ برغم ذلك فإن منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقاً من الناحية التاريخية، وإنما برزت في إشكاليات التأويل أولاً وتبلورت في عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراءة يقوم بها من يطلق عليهم "القراء النموذجيون" قبل أن يتم إلقاء الضوء بصفة أساسية على جماليات التلقي أو طبيعة الاستقبال الأدبي وعلاقته بإنشاء الدلالة النصية، كما أن هناك إشكالية أخرى تتمثل في اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية، لأن الواقع أنه نشأ موازياً لها وليس منبثقاً عنها، وتوخى في الدرجة الأولى تغطية الجوانب التي أهملتها البنيوية باعتمادها على المحايثة النصية وتجاهلها المعتمد للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص، جاء هذا التيار ليستكمل ما أهملته البنيوية وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها و ينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف ـ النص، إلى جانب النص ـ القارئ.

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينيات المعنون بـ "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" المنطلق الحقيقي لهذا التوجه برمته، إذ إنه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتي النموذج والثورة العملية اللتين استمدهما من كتابات "توماس كون" في بنية الثورات العملية؛ بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم الطبيعية، فهو

يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة، إن النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم محل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، إن كل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التي يتناول النقاد نصوص الأدب وفقاً لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبي النظري برمته، وبعبارة أخرى فإن أي نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء.

من هنا فإن "ياوس" يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد في ثلاث نقاط:

أولاً: انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

ثانياً: الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة.

ثالثاً: اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف فحسب بل تتمكن من استخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا، بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية.

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي، فإن "روبرت هولمب" يوجزها في خمسة مؤثرات هي على التوالي:

1 ـ الشكلانية الروسية.

2 ـ بنيوية براج.

3 ـ ظواهرية "رومان انجاردن".

4 ـ هيرمينوطيقا (جادامر).

5 ـ سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر.

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ في التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقي، ولأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص، وفي معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على منظري ما يسمى بمدرسة "كونستانس"، بل كذلك إلى المسهمين المعتادين في الندوات نصف السنوية التي كانت تقدم هناك منذ منتصف الستينيات، ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادئ التي أشاعت هذا الاتجاه النقدي في دوائر مختلفة. وبوسعنا أن نقتصر من هذه العوامل على الإشارة التي ألصقتها بنظريات التأويل وهو ما قدمه "جورج جادامر" في نظريته الهرمينوطيقية، إذ إن بقية الروافد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض لها من قبل، وأهم ما قدمه "جادامير" هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، وإذا كان "هولمب" يلاحظ نوعاً من المفارقة في تأثير "جادامر" في نظرية التلقي فلأنه في أعظم أعماله "الحقيقة والمنهج" قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيراً من مسهمي نظرية التلقي أشد ما يكونون في حاجة إليه ألا وهو "المنهج"، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص، وبعبارة أخرى فإن حرف العطف في "الحقيقة والمنهج" لا ينبغي أن يفهم بمعناه الرابط، بل بمعناه المفرق، ومع أن الهدف الأساسي الذي يرمى إليه الكتاب في هذا الصدد هو المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية فإن هجوم جادامر على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير ممن يدرج ضمن نظرية التلقي. إن المنهج عند "جادامر" هو شيء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها، وفي حالة العلوم الطبيعة، تمّ الربط على نحو مغلوط وفقاً لما يراه "جادامر" بين هذه النتيجة والحقيقة، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهي علم الفهم والتفسير والتأويل مقصوداً به مواجهة هذا الارتباط الضال وهو موقف مضاد لميل العلم الحديث لاستيعاب الفكر التأويلي وجعله في خدمة العلم.

يطرح جادامر الهرمينوطيقا بوصفها اتجاهاً مصححاً ينتمي إلى نفس النقد من أجل تخطي القيود المحددة لكل محاولة منهجية.

ويؤكد جادامر أن الوعي ذي الطابع التاريخي العلمي هو أولاً ــ وقبل كل شيء ــ وعي بالموقف التفسيري، ولكي يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيري يقول إنه يمثل مرتكزاً يحدد إمكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيراً مصطلحاً من

الظاهراتية يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركناً جوهرياً في مفهوم الموقف، وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا في العالم ولا ينبغي أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق، بل الأصح أنه شيء ندخل فيه وهو يتحرك معناه. ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها في أي وقت بعينه ما دامت هذه التحيزات تمثل أفقاً لا نستطيع أن نرى أبعد منه، ومن ثم يوصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعارات "جادامر" بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقي بالأفق التاريخي المستقبل لنص أدبي ما، على سبيل المثال فكرة أدبية خادعة، فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضي والأفق الحاضر، يقول "جادامر" عندما نضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية فإن هذا لا يستطيع العبور على عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي، إنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواه الوعي التاريخي.

ومع ذلك فإن هذا الوهم أو هذا الإسقاط للأفق التاريخي هو مرحلة ضرورية في عملية الفهم، إذ يعقبه مباشرة وعي تاريخي يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام، لكي يصبح مرة أخرى كياناً متحدّاً مع ذاته.

ويذهب جادامر إلى أن تداخل الأفق يحدث في الواقع ولكنه يعني أنه عندما يطرح الأفق التاريخي فإنه ينحى في الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدلياً، بحيث يبدو أن الفهم وهو وعي تاريخي قد أصبح واعياً بنفسه.

وكانت جماليات التلقي على نحو ما يسمى "ياوس" نظريته في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور. ويسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في سياق أوسع للأحداث، ما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة في المركز من اهتماماته، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال.

يقول "ياوس": تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أي استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارناً بالأعمال التي قرأت من قبل، والدلالة التاريخية التي فهمت من هذا أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمو في سلسة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذا الطريقة سوف تتراكب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية.

وهكذا كان هذا التحول في الاهتمام له دلالته الضمنية كذلك بالنسبة إلى النمط الجديد من تاريخ الأدب، وما كان "ياوس" يتوسمه هو تاريخ يؤدي دوراً واعياً يصل الماضي والحاضر، وسوف يطلب من مؤرخ التلقي الأدبي بدلاً من أن يتقبل الموروث بوصفه معطى أن يعيد التفكير على الدوام في الأعمال المعترف بها مبدئياً في ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث.

إن النقلة من تاريخ تلقي العمل المفرد إلى تاريخ الأدب من شأنها أن تؤدي إلى رؤية الناتج التاريخي بالأعمال وعرضه، فيما تحدد هذه العمال تماسك الأدب وتوضحه إلى الحد الذي يصبح عنده للعمل لدينا معنى بوصفه التاريخي السابق لتجربته الراهنة. بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدراً للتوسط بين الماضي والحاضر حين يصبح للتاريخ الأدبي مكان الصدارة في الدراسات الأدبية والنقدية، لأنه يعيننا على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءاً من الممارسات.

ويرى بعض نقاد نظرية التلقي أن النص في ذاته ليس له أي قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي، ليس أمامنا في أية حال سوى استخدام النص، أو ما يطلق عليه عملية النص التي تتضمن الإنتاج والتلقي معاً، فالنص المبدئي في ذاته، والذي لم تمسه يد القارئ لا يدخل في مجال البحث، فنحن لا نلقي إلا بالنص المؤول الذي باشره الباحث بالقراءة. وتتكون عملية النص هذه من مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التي تتضمن تلقي بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه، أو ترجمته ومراجعته، للوصول إلى تقييمه في ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه، وعندئذ يتبين لنا أن المهم في حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارئ بل القارئ بالقارئ، ففي تقدير هؤلاء النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن في النصوص، وخاصة في النصوص المقدمة في شكل كتب، بقدر ما يتمثل في عمليات استخدام النصوص، وبهذا فإن تاريخ التلقي هو الذي يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء، وذلك بهدف بناء

منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق، إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات وبحوث تجريبية عن عمليات التلقي الأدبي، لوضع الخرائط الكلية للآداب الحديثة، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة في النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها، ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر، فماذا يقرأ في فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرا؟ ينبغي أن يكون السؤال الرئيسي في التاريخ الأدبي، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات تسهم في تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل النشر والإعلام التي تسهم في صناعة منظومة القيم الفنية. ويلاحظ على هذه الذائقة أنه تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة.

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقي والتأويل وتحليل النصوص وفقاً لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطاً خلاقاً مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائي في موازاة العمل الأدبي. وربما كان التحديد الذي قدمه "Iser" "آيزر" لفعل القراءة الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذي يضع القضية في نصابها الصحيح، فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلي، فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقاً بوعيه، هذا التحول من النص إلى ضمير القارئ كثيراً ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص، لكن الواقع أن النص وهو يشرع في التحول لا يصبح جديراً بذلك ما لم يتخذه الوعي وسيلة لإظهار كفاءته في الالتقاط وإعادة البناء، وكلما أشار النص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي إليها عالم السلوك الاجتماعي للمتلقين المحتملين كان قادراً على إنتاج الأفعال التي تقود إلى تأويله، وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذي يصل إلى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الفعلية حينئذ هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد.

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص، فإن جهد منظري التلقي قد تركز حول تحديد القارئ، وأمام الصعوبات التي تحول في كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضيء عمليات تلقي الأعمال فإن

كــلا مــن "ياوس" و"جادامر" قد لجئوا إلى فرضية القارئ الضمني، وتمثل في دراســة أبنــية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التي يتخذها كــي يلفــت انتباه المرسل إليه، مما يجعله يترك في النص فراغات كافية تسمح بتنشــيط عملــية القــراءة فــي الــتعامل البناء للخلق الفني للعمل، ويلعب "أفق الــتوقعات" دوراً أساســياً فــي نظرية التلقي، فبناؤه يعتبر منطلقاً لتصور النظم الأدبــية، وقد استقاه "ياوس" من "كارل بوبر" ومن "مانهاين" حيث يعتبر تحطيم هــذا الأفــق من السمات النوعية للأدب، وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصة "لوتمــان" علــيه تســمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية، ولا يرتبط مباشــرة بفكــرة الــتجديد، بيــنما يربطه "ياوس" بالقيمة، مؤكداً أن إعادة بناء الــتوقعات يعتــبر وســيلة للــتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعــراف المستقرة لدى الجماعة، وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفــق التوقعات فإن القارئ كثيراً ما يعمل على ملء الفراغات في النص، متتبعاً الاســتراتيجيات التي تتمثل فيما يطلق عليه "هيكل التنظيمات" الخاص بكل نص حسب عبارة "آيزر" مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يســمح بقــياس مــدى قيمته الأدبية، وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي المسافة الجمالية التي يعتمد عليها في مفهوم التقابل.

علــى أن "آيزر" يضيف إلى مفهوم "أفق التوقعات" فكرة حيوية أخرى فيما يطلــق علــيه "نقطــة الرؤية المتحركة" وهي فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملــية التلقــي الأدبي. فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى، ولسنا في موقــف يســمح لــنا أن نتمثله في مرة واحدة، على عكس ما يحدث عند تلقي الأشــياء، إذ بيــنما تقــوم الأشــياء حيالــنا باعتــبارها كلا مرة واحدة "نظرة الجشــطالت" فــإن الــنص لا يمكــن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقــراءة عــندما نجد أنفسنا غارقين فيه، فبدلاً من علاقة ذات موضوع الخاصة بــالإدراك، فإن القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، إنــه يمــثل نقطــة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضــوعات الجمالية في النصوص الأدبية. وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فــي جمالــيات التلقــي هي فكرة "التماهي" وقد نماها "ياوس" ووضع لها خمسة مستويات وهي:

أولاً: التداعــي، ويعــتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل إيجابي متعة الوجود الحر، وإن كان يقع سلبياً في جانب الإفراط.

ثانـياً: الإعجـاب، ويقـوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديساً أو حكيماً ويشبع إيجابياً متعة المنافسة وسلباً التقليد ورغبة الهروب.

ثالـثاً: الجاذبـية، وهـي خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الأخلاقي والتضامن، لكنها تقع سلبياً في العاطفة والرغبة في العذاب.

رابعـاً: التطهـير، يحـدث مع البطل المضطهد أو المعذب ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية، لكنه يؤدي سلبياً إلى الفضول والهزء.

خامسـاً: السـخرية، وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الإبداع وتنمية الإدراك الحسي والتأمل النقدي، لكنها تجنح إلى المثالية الفلسفية.

هـذه الـنظرية في مستويات التماهي مع البطل لدى المتلقي ينبغي أن تفهم باعتـبارها مجموعـة من وظائف التجربة الجمالية التي قد تبدو مجتمعة في كل عصر، كما يمكن لها أن تدخل في علاقات حرة من السبب والنتيجة.

وقـد أدرك "يـاوس" أن تطـور دراسـات التلقي تمثل إسهاماً في نظرية الاتصـال، وتقصـد فـي الدرجـة الأولـى إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والـتفاعل، بـرد الاعتـبار إلـى القـارئ والسامع والمشاهد وهم المتلقون في الدراسـات الأدبـية، وأن هـذا ينفـتح علـى ما يحدث في المجالات المعرفية الأخـرى، بغـية الوصول إلى نظرية عامة في الاتصال متداخلة الاختصاصات تشتمل على رؤية إنسانية متكاملة.

وبوسـعنا أن نشير في نهاية الأمر إلى بعض الإسهامات الغربية الأخرى فـي نظريات التلقي وخاصة عند النقاد الأمريكيين في مقدمتهم "ستنالي فش" في تجـربة القـراءة، و"جوناثـان كوللـر" فـي أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوربيين.

المراجع:

1 ـ نظرية التلقي: روبرت هولمب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل ـ النادي الأدبي بجدة.

2 ـ شفرات النص: د. صلاح فضل.

3 ـ النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور.



علم النص

هــو آخــر المــناهج حتى الآن، ولا يرجع ذلك إلى المستوى الزمني في ظهوره في الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب، بل يعود كذلك إلى أنه أكثر المــناهج المعاصــرة تــبلوراً وإفــادة من المقولات السابقة عليه واستيعاباً لها، لإدراجها في منظومته العملية بعد أن كانت مبثوثة في أشتات مبعثرة.

وهــناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة، وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة في بعض أنماطه، خاصة الأدبية، لكن التجربة النقدية تشير دائماً إلــى عــدم كفاية التعريفات، فعلينا أن نتبنى موقفاً آخر يقيم تصوراً للنص من جملة المقولات التي قدمت لــه في البحوث الدينية والسيميولوجية الحديثة، دون الاكــتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة. ولعل تعريف "كرستيفا" للنص يكون أكثرها تمــثلاً لهــذه المقاربات، فهي تشير إلى أنه "جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغــة، وذلــك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها".

والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعني أمرين:

الأول: علاقــته باللغة التي يتموقع فيها، إذ تصحب من قبيل إعادة التوزيع عــن طريق التفكيك وإعادة البناء، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الثانــي: يمــثل الــنص عملية استبدال من نصوص أخرى، بتحييد البعض الآخــر ونقضــه، وتــرتــبط بهــذا المفهــوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجــية، على أساس أن إحدى مشكلات السيميولوجيات آنذاك تصبح طرح التقســيم البلاغــي القديــم للأجــناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد لأنماط

النصوص المختلفة، بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه.

وبهذا فإن التقاط النظام النصي المعطى، كممارسة سيميولوجية للأقوال وللمتتاليات التي يشملها في فضائه، أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها، يطلق عليها وحدة إيديولوجية.. وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي.

يلاحظ هنا أن مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة في تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجي المحيط به، بقدر ما تتبدى فاعليتها في هذا التشكيل، فلا يعنيه الاستطراد الخارجي عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية، بقدر ما يعنيه الحضور النصي لهذه السياقات وتحليل معطياتها.

ويعلق "بارت" على هذا التحديد النصي مشيراً إلى أن نظرية النص هي أولاً نقد مباشر لأية لغة واصفة، أي إنها مراجعة لعملية الخطاب، ولذلك التمست تحولاً علمياً حقيقياً. وقد تبلور مفهوم النص عنده في أحد كتبه عام 1971 بعنوان "من العمل إلى النص". قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكي في المرتبة الأولى، وموجزها:

1 ـ في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد وتقترح مقولة النص التي لا تتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، أي أنها تشير إلى نشاط وإلى إنتاج، وبهذا لا يصبح النص مجرداً كشيء يمكن تمييزه خارجياً، وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية.

2 ـ النص قوة متحررة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم.

3 ـ يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائب مبيت مثل اللغة، لكنه ليس متمركزاً ولا مغلقاً، إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة.

4 ـ إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

5 – إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

6 – النص مفتوح يتجه إلى القارئ في عملية مشاركة وليست مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف.

7 – يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس، فهو إذن واقعة غزلية.

وتعد مجموعة المبادئ هذه لوناً من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية، وجماليات القراءة، وتفتح آفاقاً حركية متجاوزة لفكرة النص، بالتركيز على ديناميته، وإذا كان مفهوم النص يعني أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فإن علينا التضحية بفكرة الطول في سبيل الوصول إلى النص المستدير المكتمل، الذي يحقق مقصدية قارئه في عملية التواصل اللغوي.

وقد تستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفسه كمحور لتحديد اكتماله، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته، فيصبح النص "هو القول اللغوي الأدبي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالته" فما يحقق هذا الشرط. مهما كان طوله يعد نصاً. وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التي تقوم كمنطق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات؛ بمعنى أن النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوي فحسب، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن نتبنى المستوى التعبيري للغة الأدبية، الذي يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن تبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية وتراكباتها البنيوية، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس والعصور الأدبية.

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبي فإننا نحيل إلى أفق خاص له حدود معينة، وتتجلى في هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص، وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي، أو سيميولوجي، حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز وأشكال التكرار والتوازي والإيقاع والصور النحوية والشفرات السردية، مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص

اللغويــة الأخــرى، ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة على شكل الخطاب ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته الشعرية.

ويــتخذ الباحث الروسي "لوتمان" منظوراً أكثر شمولاً عندما يدرج مفهوم الــنص فــي تصــوراته عن الفن، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية:

1 ـ التعبير:

فالــنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص، فــإذا كــان هــذا النص أدبياً فإن التعبير يتم فيه أولاً من خلال علامات اللغة، والتعبــيرات تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقاً لنظام وتجسيداً مادياً له، وطبقاً لثنائــية "سوسير" الكلام في مقابل اللغة فإن النص دائماً ينتمي إلى مجال الكلام الفردي.

2 ـ التحديد:

وهــو لازم النص، أي أنه لابد من توفر بداية ونهاية له، وهو بهذا المعنى يقــوم مقابل جميع العلامات التي لا تدخل في تكوينه، طبقاً لمبدأ التضمن وعدم التضمن. كما أنه من ناحية أخرى يقوم في مقابل جميع الأبنية التي لا يبرز فيها ملمح الحد.

وكمــا برهن الباحثون فإن النص يحتوي على دلالات غير قابلة للتجزئة، مــثل أن يكــون قصــة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو وثيقة، مما يعني أنه يحقــق وظيفة ثقافية محددة، وينقل دلالاتها كاملة غير منقوصة، والقارئ يعرف كــل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص، ولهذا فإن نقل سمة ما إلــى نــص ينتمي إلى نوع آخر إنما هي وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة، وذلــك مــثل سمة الوثيقة التي قد تنتقل إلى العمل الأدبي وتوجه دلالته. ويؤدي تراتــب النص وانقسامه إلى نظم فرعية متراكبة إلى قيام مجموعة من العناصر التــي تنتمي إلى بنيته الداخلية كحدود واضحة لأنماط مختلفة، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات.

3 ـ الخاصية البنيوية:

فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات، بل يتضمن تنظيماً داخلياً يحيله إلــى مستوى متراتب أفقياً ومبنياً في جملته. فبروز البنية شرط أساسي لتكوين الــنص... ولهذا فإذا أردنا التعرف على نص أدبي مكون من مجموعة من جمل

اللغـــة الطبيعـــية كـــان من الضروري أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مســـتوى التنظـــيم الفنـــي، ومـــن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة.

ويـــبدو أن هـــذا الطـــابع التركيبي للنص لا يقتضي اتخاذ معيار متصلب للامـــتداد الطولـــي، فالـــنص الأدبـــي يمكـــن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصـــفحات أو بيـــتاً واحـــداً من الشعر، غير أن الرسالة التي يتضمنها كل من النصين تنحصر في حدودها، بحيث لا يمثل الامتداد الطولي عاملاً جوهرياً في القـــيمة النوعـــية أو الشـــعرية للـــنص، بل يصبح مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الأبنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية.

وهـــناك مسألة أخرى ذات أهمية في تحديد النص وهي ما يتصل بالعنوان الموضـــوع له، فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة هامة من دلالات الـــنص الأدبـــي وإشـــاراته الرمـــزية... ومـــثل هذا قد يحدث في بقية النصوص الصحفية مما يجعل العنوان فيها عنصراً موسوماً ومكثفاً.

ولـــيس هـــذا معناه أن جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان، بل علـــى العكس من ذلك نجد أن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحدياً للمحلل واختـــباراً لاستراتيجيته، وهناك سمة أخرى للنص الأدبي شغلت البنيويين ومن بعدهـــم، وهي علاقة النص بالكتابة، وارتباطهما معاً بمصطلح الخطاب. بحيث يعتـــبر مـــن هذا المنظور حالة وسطية تقوم بين اللغة والكلام، وهذه السمة ذات أهمـــية خاصـــة فـــي عملـــيات الفهم والتأويل، أي في عمليات إنتاج النصوص وإعـــادة إنـــتاجها، وفـــي هذا الصدد يقول "ريكور": لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، وأن هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم لـــه، وعلـــى هذا فإن مفهوم النص ينطوي على أن الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلامـــة، فهـــي تضـــم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلســـلة في كلمات وجمل ومتتاليات، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المخـــتلفة.. ويمكـــن أن نخلص من كل ذلك إلى أن مفاهيم النص لها تصوران كبيران:

أحدهمـــا استاتيكي ثابت، والآخر ديناميكي متحرك، وبوسع التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين، على أن التحولات النصية لا تقوم كلها في مستوى واحد، بـــل هـــناك درجات عديدة التناص يمكن أن يقودنا إليها التحليل النصي، فهناك مـــثلاً خـــواص شـــكلية محـــددة مـــثل الإيقاعات والأوزان والشخصيات يمكن

استخدامها كحد أدنى للتناص على افتراض ما يلزمه استعمالها وتوظيفها من أعراف خاصة بكل جنس أدبي على حدة.

وفي محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لابد أن يبدأ بالسياق النفسي الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه لدى المتلقي، مما يجعل المشكلة الجوهرية التي يتركز فيها البحث في تأويل النصوص، ويستخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلي من ناحية والتأويل السيكولوجي المرتبط بالمعرفة من ناحية ثانية.

وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول إن البينات المتضمنة في النص تختزن في الذاكرة، وتكمن المشكلة حينئذ في معرفة أنماط البيانات المختزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم النص ذاته. ماذا يحدث للمعلومات المختزنة؟.

هذه المعلومات ننساها، ولكن يظل جزء منها حاضراً في الذهن، ولذا ينبغي التساؤل عن المعلومات التي تنسى وتلك التي تحتفظ بها، كما أن علينا أن نعرف إن كان صحيحاً أن بعض المعلومات تظل محفوظة يمكن استدعاؤها، وكيف يتسنى لنا العثور عليها واستحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى، فبعد كل شيء تظل إحدى الوظائف الجوهرية لديناميكيتنا النفسية تتمثل في إمكانية استثارة معلومات ما في ظروف ما عن طريق تذكرها.

هنا نتساءل: ما الذي نتذكره من النص بعد سماعه، أو قراءته؟ إن العلم الذي يجيب عن هذه الأسئلة هو علم نفس المعرفة، ويمكن وصف مجاله بالإشارة لاتصاله بحقول الوظائف النفسية التي تعد أشد تركيباً وسمواً كالفهم والكلام والتفكير والتخطيط.

ويتعين علينا توظيف جميع الإجراءات التي ينتهي إليها علم نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الإدراكي لفهم النصوص الأدبية.

ينتقل ــ فان ديجك ــ وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل السياقات الثقافية الفاعلة في تكوين النصوص الأدبية وشرح طريقة مقاربتها، وذلك بتتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات، لا لفهم النص فحسب، وإنما لفهم وتحليل مختلف وظائفه، وبهذه الطريقة فإن التحليل النصي لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في الإدراك، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص

عند إجرائه للتشكيل الدلالي والجمالي أو بالنسبة لمتلقي هذا النص عند ممارسته لفك شفراته واستقبال بياناته.

فما يدخل في هذه العمليات هو القدر الذي يستصفيه علم لغة النص من السياقات الخارجية ليوجه إليه عنايته الخاصة.

وإذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص فإن ذلك يتم وفقاً لمنظوراتها ووجهاتها المحددة، ففي بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة وعلى وظائف النصوص المختلفة تداولياً أو جمالياً. وتتمثل مهمة علم النص الحديث في وصف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها، ثم شرح الأشكال المتعددة لأنماط التواصل وطرق استخدام اللغة لملء فجوة التحليل النوعي للنصوص الأدبية وأبنيتها. وهناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالي الداخلي للنص على أساس تجريده من روابطه الخارجية، وهي بإيجاز:

1 ـ تقسيم النص إلى مستويات طبقاً لمستويات العناصر المكونة له تركيبياً، كالأصوات والبنى الصرفية والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص النثري في مقارنة أولية.

2 ـ تقسيم النص إلى مجموعة أو مجموعات طبقاً للعناصر والوحدات المكونة له دلالياً، مثل نمط الشخصيات أو غيرها، وهذه العملية مهمة في التحليل السردي.

3 ـ الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات وبين كل الثنائيات المتراكبة.

4 ـ توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقاتها بالتراكبات النحوية.

5 ـ تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبي والانحرافات الدالة فيها، مما يؤدي إلى اختيار الدلالة الناجمة عنها، ويسمح بالتالي بتقديم هيكل عام للنص، وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الأبنية المكونة للكشف عن الأبنية الدالة.

ولعل أوضح بيان تخطيطي لهذه المستويات يتجلى فيما يطلق "فان ديجك" عليه مكعب البنية النصية، ويتمثل في أبعاد ثلاثة هي:

المستوى، والمجال، والشكل.

ويتكون المستوى من ثماني درجات، والمجال، وهو الأوسط في الرسم التوضيحي للمكعب فهو يتكون من ثلاثة عناصر، وأما الشكل وهو الأيسر فيتكون من أربعة عناصر، وينتج ضرب هذه العناصر 8 × 3 × 4 = 96 وحدة تضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها من علاقات.

وهناك توضيح مفصل لها في كتابنا عن "بلاغة الخطاب وعلم النص" يمكن الرجوع إليه لاستيفاء الإشارات المتعلقة بهذا المنهج الأخير من مناهج النقد المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية المبثوثة في مناهج النقد الحداثية وتوظيفها في منظومة كلية متجانسة ومتنامية في الآن ذاته.

القرن الذهبي للنقد العربي

إذا أردنا أن نستطلع المشهد الجامع للنقد الأدبي عند مفترق القرنين كان علينا أن نتذرع بلون من التاريخية الجديدة، التي أخذت تتشكل ضمن التيارات المحدثة في الفكر الأدبي، وتعتمد بعض المقاييس الكمية والمؤشرات النوعية، لتتبين مدى ازدهار الإنتاج الثقافي عامة، والإبداعي خاصة في الحياة الأدبية، وارتباطه الجذري بعصبه الحساس المتمثل في النقد الأدبي، باعتباره البؤرة الجامعة لعدد من الدوائر المحيطة به، والمنزاحة في مختلف مظاهره العقلية والإبداعية.

وربما كانت القراءة التاريخية لأعداد المتخصصين وأنماط كتاباتهم النقدية من ناحية، وتصنيف موجاتهم المتداخلة وأجيالهم المتتابعة من ناحية ثانية، أن تعتبر المدخل الصحيح لتشكيل هذا المشهد وتحليل خطوطه الأساسية.

وقد كان لدى الباحثين انطباع عام مبهم بأن مفصل القرنين الثالث والرابع الهجريين يمثل العصر الذهبي الأول للثقافة العربية، خاصة في الإنتاج الأدبي والنقدي، دون أن يقوم دليل ملموس على ذلك، وقد أتيح لي بصفة شخصية خلال الإسهام في التحضير لموسوعة أعلام العلماء العرب والمسلمين التي تعدها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أن أتبين المشهد بتفاصيله الإحصائية الدقيقة، فقد أخذت في إعداد القوائم المبدئية لعدد من النقاد العرب في كل العصور حتى من رحلوا قبل نهاية القرن العشرين، وكانت أمامي ثلاث مفاجآت بارزة.

أولها: أن عدد المشتغلين بنقد الأدب ودراسته وتحليله وتقييم مستوياته أقل بكثير مما كنا نتوقع، فقد اتفقنا على أن نقتصر في المرحلة الأولى على أكبر

الأعلام في النقد الأدبي والبلاغة وعلوم الأدب، بحيث لا يزيد كل فرع من هذه الأفرع الثلاثة عن مائتي اسم قد نكملهم فيما بعد بمن يليهم في الأهمية، وكانت دهشتي بالغة لأن عدد النقاد في كل العصور لم يتجاوز المائة إلا بقليل ــ مائة وعشرون تحديداً ــ مع التسامح في اعتبار بعض المؤلفين نقاداً وغير محسوبين في زمرة من يعتد بإنتاجهم النقدي.

وثانيهما: أن 25% من هذا العدد قد تركزت تواريخ وفاتهم في القرن الرابع الهجري و25% منهم في القرن العشرين، والنصف المتبقي يتوزع على مدى ثلاثة عشر قرناً من الزمان، ومعنى ذلك من الوجهة الكمية أن هناك عصرين ذهبيين للنقد الأدبي، هما القرن الرابع الهجري والعشرون الميلادي، تكثفت فيهما نسبياً أعداد النقاد وتعددت مؤلفاتهم في دراسة الأدب وظواهره المختلفة.

ثالثهما: قد يكون هناك معامل ارتباط منتظم بين الإبداع الأدبي والكتابة النقدية، فكلتا الفترتين قد شهدت أيضاً كبار شعراء العربية وكتابها المؤثرين في حركتها الثقافية العامة، وإن كانت خارطة توزيعهم زمنياً تقدم بعض المغايرات الواضحة عن نظريتها النقدية، لكن توهج الفكر الأدبي بجناحيه الإبداعي والتحليلي يقدم جدلية محكمة مسبوكة.

وقد يجوز لنا أن نستخلص على مستوى آخر نتيجة كيفية لهذه الأرقام، ترتبط باستراتيجية الثقافة العربية في هذين القرنين وطبيعة علاقتها الإنسانية، فاللافت للنظر أنهما عرفا أكثر أنواع التواصل احتداماً وتفاعلاً مع الثقافات الأجنبية؛ الفارسية واليونانية القديمة والهندية في القرن الرابع الهجري، والثقافات الغربية بتجلياتها المتنوعة في القرن العشرين، وربما كانت علاقة الفكر الإبداعي بالثقافات الأجنبية علاقة جدلية مركبة وملتبسة تحتمل التأويل،لكن الفكر النقدي فيما يبدو للعيان لا يمكن له أن ينمو محققاً إنجازات يعتد بها ما لم يستوعب في حركته خلاصة التثاقف الخلاق مع الحصد المعرفي الإنساني كله.

ونستطيع أن نولد من هذه النتيجة فكرة متممة لها، وهي أن كبار النقاد العرب، المؤثرين في تطوير الخطاب النقدي لمن جاء بعدهم يمثلون غالباً أحوالاً "مفصلية" واضحة، تلتقي فيها الأعراف الثقافية المهجنة، البعيدة عن نظرية الصفاء الفكري والأصالة الرافضة للتطعيم، فأكثر العلماء حرصاً وحفاظاً على التقاليد القومية المتوارثة لا يضيف شيئاً يعتد به، ولا يعتبر علامة

دالــة على مسار التطور العلمي والمعرفي، وأصحاب التأثير الحقيقي هم الذين تتم على أيديهم أبرز التحولات المعرفية المنهجية.

لكــن علينــا أن نقف عند هذا الحد في الاستنتاج، لنحاول إلقاء نظرة كلية على حصاد القرن الأخير في الحركة النقدية العربية، ولعل النموذج الذي يسمح لــنا باســتجلاء خطوطه الكبرى أن يكون هو "النموذج المهجور "في الدراسات الأدبــية، مــع أنه لم يأخذ حقه لدينا في التحليل والتنمية والبعث والتفلسف كما أخذه في الأدبيات الغربية وهو "نموذج الأجيال".

وقد أتيح لي أيضاً أن أقاربه في الآونة الأخيرة في بحث مطول أكتفي هنا بتوظــيف خلاصــته على حالة النقد العربي المعاصر، على اعتبار أن "الجيل" مقولــة تقديرية، تشمل منظومة من الشخصيات المحورية، تقوم بدور قيادي في توجــيه اســتراتيجية الــثقافة والإبداع، وذلك بالتفاف حول هدف رئيسي، تحت زعامــة ضمنية لأحدهم، مع تقاربهم في العمر بفوارق لا تتجاوز العقد الواحد، وتجانســهم فــي التوجه العام، مع الحفاظ على اختلافاتهم الفردية، وهم يشغلون الحــياة العامــة لمــدة ثلث قرن تقريباً، قبل أن يسلموا الراية للجيل التالي لهم، والمتداخل نسبياً معهم.

ومعــنى ذلــك أن القــرن العشرين يمكن توزيعه نقدياً على ثلاثة أجيال، تناوبــت أداء رســالتها خلاله، وتعددت اتجاهاتها بطوله، وقدمت عطاءها عبر تحولاتــه الكبرى، وليس من الضروري أن يكونوا جميعاً قد ولدوا فيه أو رحلوا خلاله، بل لا بد للأول منهم أن يكون قد ولد قبله، وللأخير أن يكون مستمراً في الوجود بعده، فهذا هو منطلق الأجيال الطبيعي.

جيل الأساتذة

وهــو جيل الرواد الذين ولدوا حول العقد الأخير من القرن الماضي حيث شــهد عام 1889م على وجه التحديد مطلع معظمهم: طه حسين، عباس محمود العقــاد، ميخائيل نعيمة، وقبلهم بقليل ولد عبد الرحمن شكري وأحمد أمين، ومن بعدهم جاء إبراهيم عبد القادر المازني وزكي مبارك وأمين الخولي، وربما كان عقد العشرينيات من هذا القرن هو الذي شهد انبثاق توهجهم الفكري، فقد صدر فــيه كتاب الديوان للعقاد والمازني 1921 والغربال لميخائيل نعيمة عام 1923، وفــي الشــعر الجاهلــي لطه حسين عام 1926، ومن قبل ذلك مقدمات شكري لدواويــنه، وغــيرها مــن الأعمال التي أسست لمنظور نقدي جديد في الأدب والــثقافة، اعتمد على إعادة قراءة التراث الإبداعي في ضوء التيارات المنهجية

الحديثة، ووضع المخططات الأولى لتاريخ الأدب العربي بإبراز أقوى نماذجه وشخصياته، وارتياد آفاق الأجناس الأدبية المحدثة إبداعياً ونقدياً في القصة والرواية والمسرح، وقبل ذلك توظيف الأدب والنقد لدينامية النهضة العربية، باعتباره حامل رسالة في التقدم الثقافي والاجتماعي، وصاحب دور خلاق في قيادة الفكر وتوجيه الحياة العامة بمختلف مظاهرها وفاعليتها.

وربما جاز لنا أن نختص منهم ثلاثة أعلام بإشارات وجيزة، لأنهم يلخصون إنجاز الجيل بأكمله، على سعة الفروق الفردية بينهم، وتعدد الشواغل الدراسية والفكرية والإبداعية لكل منهم، وهم طه حسين، والعقاد ونعيمة؛ إذ قاموا بدور رئيسي في تطوير مفاهيم الأدب، وتنمية الفكر النقدي، وتأسيس الوعي المنهجي بالأدب تاريخاً وتحليلاً.

قدم طه حسين مفهومه الجديد للأدب باعتباره "ما يؤثر من الشعر والنثر، وما يتصل بهما لتفسيرهما، والدلالة على مواضع الجمال الفني فيهما" مقسماً الأدب إلى إنشائي ـ إبداعي: وهو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لا يريد بها إلا الجمال الفني في نفسه، لا يريد بها إلا أن يضيف شعوراً أو إحساساً أحسه، أو خاطراً خطر له، في لفظ يلائمه رقة وليناً وعذوبة، أو روعة وعمقاً وخشونة.. أما الأدب الوصفي فهو الذي يتناول الأدب الإنشائي مفسراً حيناً ومحللاً حيناً آخر، وربما اتفق الناس على أن يسموه نقداً.

طه حسين كان يمزج إذن بين النقد وتاريخ الأدب في هذا المشهد الذي كتبه في العشرينيات، لكنه لا يلبث أن يطور هذه المفاهيم في دراساته اللاحقة، وإن كان اعتماده في النقد والتحليل ظل ينصب على تشكيل مزاج وسيط، يجمع بين البحث الموضوعي والانطباع الذاتي المعتمد على الذوق الشخصي، فالعملية النقدية كما يصفها، متبعاً منهج أستاذه "لانسون" تمر بمراحل من اكتشاف النص وتحقيقه، وقراءته وتحليله، وهذه عملية إعداد تسبق القسم الفني الذي يتجلى فيه ذوق الناقد وتظهر شخصيته، "فالناقد قد لا يستحسن قصيدة من شعر أبي نواس مثلاً إلا إذا لاءمت نفسه ووافقت عاطفته وهواه، ولم تثقل على طبعه، ولم ينفر منها مزاجه الخاص" أي أنه بعبارة أخرى محادثة لا بد له أن يتماهى مع الإبداع الذي يقدمه.

ولا يمكن لنا أن نمضي في هذا السياق المقتضب لتتبع نظرية طه حسين الأدبية، ولا قراءة تطبيقاته النقدية، ولا وصف إنجازاته الضخمة في الفكر الأدبي عامة، فقد كان أستاذاً للأجيال التالية، ورمزاً للعقل النقدي الجديد.

أمـــا العقـــاد فقـــد توزعت جهوده الخلاقة على عدة ميادين متفاوتة، أهمها الفكر الأدبي إبداعاً شعرياً عالياً، ونقداً حاداً لاذعاً، يليها الفكر الثقافي التاريخي، ســـواء منه ما سيتصل بالإسلام أو بالثقافة الإنسانية عامة، وربما كان العقاد بكل طاقاتـــه الخصـــبة المنـــتجة أعتى أبناء جيله، وأكثرهم حدة في نقض مخالفيه، تصدى في شبابه لهدم أمير الشعراء، أحمد شوقي وقاد أعنف حملة نقدية ثورية في مطلع القرن لتفسير مفهوم الشعر وتحويل وظائف الأدب، نصّب نفسه معلماً لشـــوقي فخاطـــبه قائلاً: "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشـــياء لا مـــن يعدها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقـــول لـــك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ويكشف لك عن لـــبابه وصـــلة الحـــياة به.. بقوة الشعور ويقظته وعلمه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا ـ لا لغيره ـ كان كلامه مطرباً مؤثـــراً، وكانـــت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يريد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً".

لكن العقاد لم يلبث في مراحله الناضجة أن قام بتنمية منظوره عن الفردية الضـــرورية فـــي الإبـــداع، والحـــرية اللازمة لتحقيق الجمال في الحياة والفن، باعتـــبار أن الحـــرية هي التي تتجسد فيها أعلى مراتب الجمال التي لا تناقض النظام، فالحرية هي أن تختار، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار.

وربمـــا كان العقاد أكبر عقل عربي ثقافي في القرن العشرين، حيث تمثل بوعـــي نافذ خلاصة المعارف والنظريات والفنون والآداب، لكنه تحيز لبعضها علـــى حساب البعض الآخر، فظل يزهو بشعره الفكري المتفلسف الذي لم يدخل فـــي الضـــمير الأدبـــي لقـــراء العربية، كما ظل يرتفع على الرواية باعتبارها "قـــنطاراً مـــن الخشب" الذي لا يتضمن أوقية من سكر الشعر، محكوماً بتجربته المحدودة في تأليفها، ولم يكد ينتصف القرن حتى كانت دورة التطور قد وضعته على رأس محاربي التجديد الذي دعا إليه بشدة في شبابه، لكن صرامته الفكرية وقوته الجدلية قد جعلته من أبرز ممثلي الفكر النقدي في هذا القرن.

ومع أن ميخائيل نعيمة ينتمي إلى هذا الجيل الأول من رواد الأدب والنقد، ألا أنـــه تفـــرد بتربيـــته المخالفـــة لهـــم، فقد تخرج في دار المعلمين الروسية بالناصـــرة، وســـافر خمس سنوات إلى روسيا القيصرية في العقد الأول من هذا القـــرن قـــبل أن يســـتوطن المهجر الأمريكي، وظل هذا التكوين الغريب عميق الأثـــر فـــي وعيه فناناً مبدعاً ومفكراً متأملاً، ولأنه جمع بين الإبداع والنقد مثل

أبناء هذا الجيل كله، فقد مارس الشعر والترجمة والقص والتأمل، ووضع إطاراً نظرياً للأدب محكوماً بتجربته ومزاجه الشخصي وروحه المثالية المتوقدة، كان يـرى أن لـلأدب مقايـيس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان، ولا تعبث بها أمواج الحـياة المتقلـبة، وأذواق العالم المتضاربة وأزياء البشر المتبدلة، وهي تمثل ما هـو مشترك بين الأفراد والأمم في جميع العصور والأمكنة ويوجزها في أربع حاجات أساسية:

ـ الحاجــة إلــى الإفصــاح عمــا ينتابنا من العوامل النفسية والانفعالات والتأثيرات.

ـ الحاجة إلى الحقيقة.

ـ الحاجة إلى الجمال المطلق.

ـ الحاجة إلى الموسيقى.

وهــي كلهــا حاجات روحية ذات جوهر مثالي واحد وتنوعات وتدرجات مخـتلة، بيد أنه لا يلبث أن يضيف فكرة جوهرية عن ضرورة استيعاب الأدب لأبعــاد الكــون، ومهمــا كــان طابع الفكرة ميتافيزيقياً فإنها لا تخلو من صبغة وجوديــة، فهو يتحدث مثلاً عن موقفه من الشعر وتراتب عناصره قائلاً: "ومتى أيقنــت أن فــيما أطالعــه شعراً ميزته عن سواه ـ أولاً ـ باتساع مداه، بعمقه وعلــوه وانفــراج أرجائــه، وبعد ذلك فحصت عن سرواله الخارجي، عن دقة تراكيــبه وحــلاوة رنــته وطــلاوة ألوانه وما أشبه، وآخر ما أعيره انتباهاً هو الأوزان والقوافــي العروضية والقواعد اللغوية". ولعل هذا التراتب هو ما باعد بيــن فهــم نعــيمة وشــعراء المهجر ونقاده عامة وفهم مدرسة الديوان لجوهر الشــعرية العربية، حيث لم يرحمه العقاد في مقدمته للغربال عن اعتبار المعايير الموضــوعية الفنية واللغوية من آخر ما يستحق الانتباه، مع أنه تبنى بقية آرائه الأدبــية قــائلاً: "لــو لم يكتب قلم نعيمة هذه الآراء التي تتمثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا".

نقاد الأدب

تلــك هــي التسمية التي نرتضيها لأبناء الجيل الوسيط، الذي يدور تاريخ مــيلاد معظــم أبــنائه في نهاية العقد الأول وطوال العقد الثاني من هذا القرن، بحيث يصلون إلى نضجهم الفكري في الخمسينيات والستينيات.

وربمـــا جاز لي أن أعتبر محمد مندور (1907 ـ 1965) حامل لواء هذا الجـيل مــن نقـــاد الأدب الذي يشمل أيضاً لويس عوض وحسين مروة وأنور المعـــداوي ونـــازك الملائكـــة وعلي الراعي، ويتضمن عدداً من أبرز الأساتذة المشتغلين بتاريخ الأدب والنقد أمثال شوقي ضيف وسهير القلماوي وعلي جواد الطاهـــر وإحســـان عـــباس ومحمد يوسف نجم ورشاد رشدي ومحمد النويهي وغنيمـــي هلال وعبد القادر وتوفيق بكار وشكري عياد وعدد كبير من الأساتذة الآخرين.

وربمـــا تمثلـــت أبـــرز مسؤوليات هذا الجيل في فصل النقد واستقلاله عن الــبحوث والدراســـات الأدبية، والدخول به أحياناً في حلبة الصراعات المنهجية التـــي لم تخل من الحرارة الأيديولوجية اللاهبة، والإصرار على توظيف الأدب غالباً لخدمة حركة المجتمع في تطلعها إلى التنمية العادلة، ومتابعة الإنتاج الحيّ للمبدعيـــن مـــن الأجـــيال الجديدة واحتضان بعضهم وتقديمهم للقراء، والوعي العمـــيق بطبـــيعة تشـــكيل المدارس والاتجاهات الأدبية في الشرق والغرب مع الإســـهام الفعـــال في تطوير الذائقة الأدبية، وتنمية المجالات المعرفية المتصلة بالأدب والنقد.

وقـــد تمـــيز هـــذا الجيل بقدر وافر من مراعاة التخصص، فليس منهم من اشـــتغل بالتاريخ الإسلامي، باستثناء سيد قطب الذي بدأ ناقداً أدبياً ثم لم يلبث أن وظـــف طاقاتـــه الفنـــية لخدمة الدعوة الدينية، وليس فيهم من غلب عليه الطابع الإبداعـــي واعتد به دون سواه في الشعر أو القص، بل أصبحت مركز اهتمامهم هـــو الفكر الأدبي نقداً وبحثاً في الدرجة الأولى، كما أن درجة اشتغالهم بالعمل السياســـي المباشـــر قد خفت إلى حد كبير، خاصة بعد قيام ثورة 1952 مصر واحـــتكار المؤسسة العسكرية للسلطة ومناوراتها المحبطة مع المثقفين، وإذا كان الطـــابع الســـائد لـــدى النقاد المحترفين في الصحافة وأجهزة الإعلام هو التيار اليساري بكل ألوان الطيف فيه، فإن السمة المميزة لمجموعة الأساتذة الجامعيين هـــي المحافظـــة علـــى استقلالهم الفكري والبعد عن النشاط التنظيمي الذي كان خطـــره فادحاً في تلك العقود العسيرة من منتصف القرن، مع محاولاتهم الدائبة والشـــجية فـــي كثـــير من الأحيان لكسر الطوق الجامعي والتفاعل الخصب مع تـــيارات الحـــياة العامـــة، بقدر ما تتيحه لهم حركة النشر والإعلام ومناورات الســـلطة المســـتقطبة من مساحة محدودة، وإذا كانت حرائق السياسة غالباً هي التـــي صـــنفت نجوم الثقافة في جيل الأساتذة الرواد فإنها قد حاصرت أبناء هذا

الجيل الثاني من نقاد الأدب فلم يتحولوا إلى قادة يعرف الآخرون عظمتهم وجهدهم الخلاق، مع أنهم من أبرز ثوار القرن العشرين.

وربما كان من الطريف أن نشهد طليعة هذا الجيل، محمد مندور، وهو يراجع في كتابه الأول "في الميزان الجديد" مصير الجيل السابق عليه، ليستنقذ من يده راية النقد قائلاً: "الآن وقد نهض جيلنا يحق لنا ـ بل يجب علينا ـ أن نحصي التراث لنرى ماذا عمل من يكبرنا سناً، وماذا بقى علينا أن نعمل، لنسير على بينة كما ساروا، واثقين من أن مراجعة القيم ورسم النهج وتخطيط الأفق هو دائماً من عمل الشباب عند نضجه، إذ سرعان ما تسلمنا الحياة إلى المحافظة، اللهم إلا أن نستثنى العبقريات الفذة التي تظل شابة.. وإني لأتساءل: ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن "محمد"؟ أهو إيمان من يشعر باقترابه من اليوم الآخر؟ ذلك ما نرجو. ولكن ثمة أمر لا شك فيه، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت.. إذن بقى لنا أن نعود إلى التقاط الأسلحة التي ألقاها سابقونا...".

وهكذا لم يعد النشاط النقدي عند مندور عملاً ثانوياً يأتي على هامش الإنتاج الإبداعي في مجرد تعليقات عارضة تحتمي بالتاريخ، بل أصبح يمثل النصف الموازي له والذي لا يقل كفاءته عنه ولا جدارة بلقب الخلق، وهو نشاط له طابعه الإنساني الجمالي قبل أن يتخذ له منظوراً اجتماعياً واضحاً في المرحلة التالية من فكر مندور، حيث أخذ يدعو لما يسميه.

"المنهج الأيديولوجي في النقد" لمناصرة عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة، مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب والفن، وتفصيل الأدب والفن القائد على الأدب والفن الصدى، بحيث تصبح وظائف النقد في تقديره كما يلي:

أولاً: تفسير الأعمال الأدبية والفنية تحليله لمساعدة عامة القراء على فهمهما وإدراك مراميها القريبة والبعيدة، وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبي أو الفني قيماً جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه.

ثانياً: تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة أي في مضمونه وشكله الفني، ووسائل العلاج كاللغة في الأدب، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير مثلا، وذلك وفقاً لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون.

ثالــثاً: توجــيه الأدباء والفنانين في غير نقض ولا إملاء، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين.

وقــد اشتدت المعارك بين مندور ومعارضيه في هذا الاتجاه الأيديولوجي، خاصـــة بينه وبين رشاد رشدي الذي كان يمثل دعاة الفن للفن في ظاهر الأمر، بيــنما كان يعمل على ربط عجلة النقد بالسلطة والفن بالحكومة في مقابل النقاد الفرســان المدافعيــن عــن الحــرية والإبداع والمسؤولية الثقافية عن توجهات المجــتمع. كمــا كانــت هــناك معارك بين فصائل الواقعتين أنفسهم باتجاهاتهم المخــتلفة، كما حدث مع لويس عوض ومحمود أمين العالم وحسين مروة، لكن فــريق الأســاتذة البعيديــن عن الصحافة كانوا يميلون إلى الصمت والتأمل في حــركة النقد، وكانوا أشد ميلاً إلى إثراء حقل الدراسات الأدبية والأدب المقارن وتــاريخ الــنظريات الأدبــية بالبحوث والكتب المنهجية المطولة، وإعادة طرح قضــايا الفكر الأدبي في ضوء المتغيرات العالمية، بينما شغل النقاد الممارسون فــي الصــحافة على وجه العموم بطرق تشكيل الموجات الجديدة من المبدعين، ومــا يــتراءى فــي أعمالهم من ملامح متميزة تنبئ عن وجه المستقبل الأدبي، كــانوا يقومــون بــدور قضائي تبشيري في الآن ذاته، مما جعلهم يشتبكون في معــارك طاحــنة مــع جيل الأساتذة التي ضاق قليلاً بهم، وفزع من محاولاتهم الدائــبة إزاحته عن موقع الصدارة، وربما كان نموذج كتاب محمود أمين العالم وعــبد العظيم أنيس عن "الثقافة المصرية" مؤشراً لأقصى نقطة وصل إليها هذا الصراع الأيدلوجي الساخن على قيادة الفكر الأدبي الجديد.

وربمــا كــان النموذج الثاني بعد مندور من ممثلي هذا الجيل المناضل هو حســين مــروة الــذي ولــد فــي نهاية العقد الأول من القرن واغتيل في نهاية الثمانيــنات، وأخــذ يتجاوب بقوة مع توهج الحركة النقدية في منتصف القرن، مــتطلعاً إلى أن يعمق الدور اللبناني المبدع في ريادتها وتنميتها، وقد كان شديد الاهــتمام بفكــرة المنهج، حيث يقول في مقدمة كتابه المهم "دراسات نقدية في ضــوء المــنهج الواقعــي" عــام 1965 أنه يعنى النقد المنهجي، وهو ما يكون مؤسساً على نظرية نقدية تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب، وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي. واعتماد هذه الأصول يقتضــي من الناقد أن يتجهز كذلك بقدر من المعرفة بشؤون النفس الإنسانية في ضــوء هــذه المعرفة، بالإضافة إلى الإلمام ــ ضرورة ــ بأهم قضايا العصر

التي تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي تجاه هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية.

كما يرى مروة أن أول ما ينبغي أن يكون واضحاً من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة متجمدة، وإنما تستحقها حين تكون الأسس والمعايير ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق، ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل ذي قيمة فنية ما، وفيما يتعلق بوظيفة النقد يرى حسين مروة أنها تتمثل في تثقيف القارئ بإعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، إرهاف ذوقه وحسّه الجمالي وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف التي يقفها الشاعر أو الكاتب خلال العمل الفني تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه، ومعنى ذلك في تقديره هو أن النقد الموضوعي المنهجي يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدي هي بدورها إلى تطوير حركة النقد وحركة الأدب وحركة الثقافة الوطنية جميعاً. وعلى الرغم من أنه كان يرفع شعار الواقعية في أوج حرارتها غير أن إصراره على إبراز العامل الجمالي والخواص النوعية للأعمال الفنية، وعمقه في التحليل التطبيقي جعله من قادة الفكر الأدبي البارزين في هذا الجيل الوسيط.

وإذا كانت حركة النقد قد امتدت عند منتصف القرن لتشمل عواصم عربية عديدة أصبحت مراكز جديدة يشتعل فيها لهيب الإبداع وتتعدد المؤسسات الجامعية والأدبية التي تغذي الفكر، فإنه لم تلبث أن أخذت مشاركة المرأة تبرز بشكل لافت بعد مضي قرابة نصف قرن على تحررها، وكان الشعر بطبيعة الحال ــ والنقد بعد ذلك ــ من أوضح تجليات هذه المشاركة، وربما كان نموذج نازك الملائكة بليغ الدلالة في هذا السياق، فقد ولدت عام 1923. مما يجعل انضمامها المتأخر إلى أبناء هذا الجيل الوسيط مصاحباً للموجة الأخيرة منه؛ إذ ولد معها في العام ذاته عبد العظيم أنيس ومحمود العالم قبلهما بعام واحد، وصحبت السياب والبياتي بالمعلمين في بغداد، والتهبت مشاعرها أولاً في عشق القمر ورومانسية الليل، لكن عقلها وعي بيقظة حادة متغيرات الفترة، فكانت من السابقات إلى إطلاق دعوة الشعر الحر إبداعاً والمنظرات له نقداً، ويكفي في هذا السياق أن نلتفت إلى بعض تصوراتها الأولى عن وظيفة النقد

لتصبح نموذجاً يرمز لاستحضار الفكر الأدبي بأجنحته العديدة عن هذا الجيل، فهي تنبه مثلاً في نهاية كتابها عن "قضايا الشعر المعاصر" إلى مزالق النقد الذي تراه فناً ناشئاً في آدابنا العربية المعاصرة حيث تنقصه الأسس التي يرتكز إليها في أحكامها ويعوزه التركيز والرصانة، فالنقد الأدبي في تقديرها "يمثل مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوي إحساسه بذاته على إثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التي لا بد لها أن تنطلق. وهو في حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن أن نسميه وعياً بالذات. ولهذا نجد المألوف في آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولاً ثم النقاد".

لكن الإشكالية التي تقع فيها نازك الملائكة منذ البداية هي هذا الوعي المنقوص بطبيعة العلاقة بالآخر؛ إذ ترى أن النقد العربي "يسير على غير هدى، وسيضيع جهوداً كثيرة حتى يهتدي إلى الأسس التي ستوجهه وتحكمه، حتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند إلى أدبنا المحلي دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوربية". ويبدو أنها كانت تعبر حينئذ عن لون آخر من الوعي الذاتي الرومانسي المواكب لانطلاقتها الشعرية العفوية، فهي ترى النقد فناً دون أن تستحضر المراحل المعرفية التي قطعها، وتحكم عليها بتجربتها الشخصية المحدودة في تأملاتها محاذرة من خطورة الاستيعاب الفكري للتيارات والمذاهب العالمية التي تستشعر غربتها عنها، وكانت أكثر من ذلك تدور في فلك الخطاب الأدبي العراقي البعيد نسبياً عن تيارات النقد العاتية الناضجة التي اجتازتها الثقافة العربية منذ مطلع القرن في العواصم الأخرى.

ولعل هذه الهشاشة في المنطلق هي التي لم تمكن نازك الملائكة من القيام بالدور الطليعي الصائب المرشحة له، إذ سرعان ما انتكست فكرياً وانتقلت إلى شيخوخة نقدية مبكرة.

نقاد الحداثة

ونعنى بهم هذا الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين، وقد ولد معظمهم حول الأربعينيات، وبدأ عطاؤهم في السبعينيات، حتى بلغوا ذرة نضجهم المنهجي الآن عند ملتقى القرنين، وربما كان معظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها، بتجلياتها المختلفة من توليدية وشكلانية وأسلوبية وتفكيك وسيميولوجيا وقراءة وتأويل، بالإضافة إلى عدد من النقاد والأساتذة الذين يقعون على الحواف الواصلة بين الجيلين من ناحية، والمازجة بين الاتجاهات الحداثية وما

قبلها من ناحية أخرى. وأبرز ما يلفت النظر في أبناء هذا الجيل أنهم يتوزعون مكانـياً بين مراكز الإنتاج النقد القديمة في مصر والشام والعراق، وبين مراكز أخـرى تشـكلت ونشـطت في هذا النصف الثاني من القرن وأسهمت بقوة في حـركة الثقافة العربية من الشمال الأفريقي إلى الخليج العربي والمهاجر الغربية الجديـدة، كمـا يتوزعون زمانياً على ثلاثة عقود مركزة من القصف النقدي لم تشـهد لهـا الحياة العربية نظيراً من قبل كماً ولا كيفاً، بحساب عدد المشاركين وكمـية الكتـب المنشورة ومستواها الرفيع في مختلف أشكال التنظير والتطبيق والـترجمة، حـتى ليمكـن رصد عدة موجات متلاحقة ومتداخلة بين أبناء هذا الجـيل، لم يدخل أحد منهم في قوائم موسوعات الأعلام لأنهم ما زالوا على قيد الحـياة فـي نهايـة القرن. كما يلاحظ من ناحية أخرى أنهم قد استوعبوا بقايا المعطـيات الأيدلوجـية والمنهجـية السابقة عليهم، وطوّروا خطاباً نقدياً عربياً حديـثاً، يعـتمد علـى التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة والنمذجة المؤلفـة بين المناهج المتعددة، والإنجاز المتميز في صلب الثقافة العربية، وربما كـان الأفق العالمي الذي اخترقه من كتب منهم بلغات أوربية، مثل إدوار سعيد وإيهـاب حسن ومصطفى صفوان مؤشراً واضحاً على بلوغ الكثيرين منهم لهذا المستوى العالمي لو ترجمت أعمالهم إلى اللغات الأخرى.

ومـن الطـريف ملاحظة المفارقة البارزة بين عنف الصدمة التي أحدثوها فـي قطيعـتهم المتفاوتة الدرجات مع تيارات النقد القديم، مع جدة مصطلحاتهم ورهافـة أسـاليبهم الـنقدية وبين الأثر القوي الذي أحدثوه على الرافضين لهم بصـفة خاصـة، بحيث إذا حللنا خطاب هؤلاء الذين أسرفوا في رفض تيارات الحداثة النقدية وإدانتها بالتبعية، سنجده مفعماً بشظاياها ومصطلحاتها، مع عجزه بطبيعة الحال عن تمثل سياقها المعرفي وتوظيف تقنياتها التحليلية، وربما كانت أطـرف آلـية دفاعية استخدمها أنصار التقليد في تبرير هذا العجز هي سرعة الإعـلان عـن مـوت هـذه المـناهج النقدية العالمية، كي يستريحوا من عناء التواصل معها، متجاهلين منطق النقد العربي ذاته ــ في جميع عصور ازدهاره ــ من التثاقف الخلاق مع المعرفة العالمية وقدرته الفائقة على الإضافة الحقيقية إليها، لا بالاستبدال والتناقض، وإنما بالتنمية والمزج والتركيب.

وإذا اعـتمدنا شـهادة الـناقد اللغوي الحصيف "عبد السلام المسدي" على "اللائحـة الشاملة لهؤلاء البنيويين، والنماذج النصيّة التي أوردها لهم، وجدنا أنه يسجل في كتابه "قضية البنيوية" خمسة وثلاثين نصاً، تتوزع على ثلاث درجات

مــن: التأسيس، والجدل، والتجاوز. فإذا قمنا باستخلاص أسماء نقاد الأدب منهم على وجه التحديد مستبعدين المشتغلين بالفلسفة والعلوم اللغوية البحتة لأمكننا أن نــورد طبقاً لترتيبة من المؤسسين لهذه التيارات: صلاح فضل وجابر عصفور ونبــيلة إبراهيم وكمال أبو ديب وشكري عياد ومحمد بنيس وحسين الواد، ومن المعترضــين "فــي حــركة الجدل" نجيب العوفي وحمادي صمود ومحيي الدين صــبحي وجمــال باروت ومحمد مصطفى بدوي وعز الدين إسماعيل ومحمود طرشــونة وعبد الله الغذامي، ومن المتجاوزين جمال شحيد وعبد الفتاح كيليطو ومحمد الهادي الطرابلسي ويمنى العيد ومحمد مفتاح وتوفيق بكار. وربما غابت عــن هــذه اللائحة بعض الأسماء المهمة من مختلف أرجاء الوطن العربي من أبــناء هذا الجيل النقدي مثل محمد برادة ومحمود الربيعي ومحمد عبد المطلب وعبد المنعم تليمة وسيزا قاسم وصبري حافظ وخالدة سعيد وعبد الملك مرتاض ومحمــد العمــري، ودخــل فــيها من لا يعتبر ممثلاً للبنيوية أو ما بعدها، مثل شــكري عياد ونجيب العوفي ومحيي الدين صبحي ومحمد مصطفى بدوي، كما نلاحــظ أن قصــر بعــض الأسماء على مرحلة التأسيس يعني تجاهل تواصل عطــائهم حــتى الــتجاوز مع التباين الشديد بين مواقعهم ومواقفهم، فعز الدين إسماعيل مثلاً مع تقدمه في العمر على أبناء هذا الجيل قد أسهم بقوة في تأسيس هــذه التيارات بكتاباته المبكرة ودوره الرائد في مجلة فصول وترجماته المهمة فــي مجــالات القــراءة والــتأويل، فضــلاً عن إنجازه المتميز في نقد الشعر والمسرح، كما أن مصطفى ناصف قد انضم إليه بكتاباته الخلاقة في التأويل.

وإذا حاولنا إيجاز الوظائف النقدية التي استهدفها أبناء هذا الجيل وجدنا من أبــرزها إحــداث نقلــة معرفية حاسمة في النقد الأدبي، باعتماده على الأسس الألســنية من ناحية وتجلياته الشعرية من ناحية أخرى، بحيث أخذ يتقلص الدور الأيدلوجــي إلــى أقل مستوياته بعد أن كان طاغياً على الخطاب النقدي السابق، والاعــتماد على التنظيم المنهجي الدقيق لمقاربة النصوص بطريقة علمية، تجعل القــراءة النقدية منبثقة من اكتشاف الأبنية الجزئية المتعالقة في النصوص الأدبية وصولاً إلى بنيتها الكلية الدالة، وربما كانت أسعد حالات هذا النقد تتجلى عندما يــتم تذويــب النصوص الأدبية وصولاً الجهاز الاصطلاحي في الكتابة النقدية بطــريقة فعالة في لون من الممارسة الإبداعية الموازية للنصوص الأصلية، مما يخفف من غربة القارئ ويلطف من درجة التخصص العالية في التحليل النقدي، ويــتخفف مــن الجداول الإحصائية والرسوم البيانية التي تنبو عن الذوق الأدبي

الشائع، وبالرغم من ذلك فإن علينا أن نعترف بأن شرخاً كبيراً قد أحدثته هذه التيارات في جملتها بين القارئ العادي والنقد الأدبي، بحيث أخذ الناقد الحداثي غالباً يفقد قدرته على التواصل الجمالي الممتع مع متلقيه كلما أمعن في تنمية تقنيات التحليل المرهفة للدقائق النصية، ولم يستطع أن يربط بينها وبين السياقات الخارجية الملموسة بطريقة جذابة ومدهشة، ولا يكاد ينجو من هذا الشرك سوى عدد قليل جداً من نقاد الحداثة الذين ظلوا يمارسون النقد باعتباره رسالة مهما كانت ذات صبغة علمية، إلا أن عليها دائماً أن تثير طاقات الحس الجمالي والإنساني عند القراء.

ولكي لا نخل بالنسق الثلاثي الذي ارتضيناه في رسم هذا المشهد النقدي يتعين علينا أن نختار ثلاثة ممثلين لتوجهات الحداثة العربية، ومع أن المعاصرة حجاب كما كان يقول الأقدمون، وأي اختيار لا بد أن يثير اعتراضات، فإنني أتوقف بطريقة عفوية عند الرفاق كمال أبو ديب وجابر عصفور وعبد السلام المسدي لاستمرارية عطائهم من ناحية وتنوع مذاقهم وأساليبهم في الكتابة النقدية من ناحية ثانية.

ولأن التاريخية الجديدة التي نستلهمها في وضع هذا الإطار تعنى بما تسميه "السجلات الثقافية" لكشف دراما التاريخ الفكري المكتوب، فإن كتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي" الذي صدر عام 1979 كان باكورة الدراسات التطبيقية قد أعقب كتابي "نظرية البنائية في النقد الأدبي" الذي صدر عام 1978، وصب فيه أبو ديب عصارة لغته الشعرية وتدفقه التحليلي ومزجه الممتع بين التيارات المتناغمة، لم يلبث أن طور مشروعه النقدي التحليلي لإضاءة الشعر العربي القديم والمعاصر بمنهج متفرد يحمل طابعه الشخصي وتركيبته الخاصة في عدد من الأعمال اللاحقة، ومع عزوفه الواضح عن التوثيق المنهجي النظري وولعه الشديد بإنتاج خطاب يطرح شبكته الذهبية البليغة على النصوص الإبداعية مباشرة فإنه قد أفاد بطريقة خلاقة من حصاد التيارات البنيوية والتفكيكية لإقامة جهاز قارئ متميز وديناميكي، وقد كان منذ البداية واعياً بأبعاد هذا المشروع الجنيني وحريصاً على تنميته، يقول في بيانه الأول: "ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، وبحكم ذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقة بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة: لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع: لا تغيّر البنيوية المجتمع، وفي الشعر: لا تغير البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه

المتعمّق، والإدراك المتعدد في الأبعاد، والحرص على المكوّنات الفعلية للشيء، والعلاقـات التـي تنشـأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق متوثب، مكنته متقصٍ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع".

ومع أن هذا التصور يخلط البنيوية التي كانت قد انبثقت في الثقافة العربية بأصـولها المنهجـية ومحدداتها المعرفية ببقايا الفكر الجدلي لماركس الذي كان سـائداً من قبل، فإن لهجة التبشير والثورة واليقين القاطع بأهمية الكشف الجديد تضـفي حـرارة مشـعة على هذا الخطاب المتوهج. ويغفر لـه نزقه الطموح عـندما يعلن بعد ذلك أنه سيتعامل مع بنية القصيدة ــ في المنظور الذي يحاول تنميـته ــ بحيـث لا تختلف جوهرياً عن بنية مشروع اقتصادي يراد تنفيذه، أو مشـروع وحـدة سياسـية بين قطرين عربيين أو مشروع قاموس لغوي، ومن حسـن حظ النقد العربي أن الفارق كان شاسعاً بين ما أعلنه كمال أوديب بلهجة الـزعماء، ومـا أنجـزه بعد ذلك بحس العلماء من أعمال فائقة أضاءت شعرية النصوص الأدبية العربية بروح نقدي ومعرفي عميق.

أما جابر عصفور فقد انتقل من الماركسية إلى البنيوية بحيوية بالغة، فاهتم أولاً بالجانـب التولـيدي عـند جولدمـان ووجد فيه حلقة الوصل الوثيقة بين التيارين، ثم اشترك مع عز الدين إسماعيل وكاتب هذه السطور في إطلاق مجلة فصـول ــ رافعـة لـواء الحداثـة النقدية منذ 1980 في أدق المراحل الثقافية المفصلية ــ ولم يلبث أن وجد في الترجمة أولاً وفي الكتابة النظرية ثانياً سبيلاً إلى التعمق في المناحي العديدة للفكر البنيوي.

وكـان جهـده الـدؤوب في تحقيقه الأفكار وصياغة المصطلحات وتبيئة المـنطلقات أساسـياً في هذه المرحلة، لكنه لم يلبث أن انطلق بطاقاته التنظيرية والتطبيقية كي يستوعب مراحل ما بعد البنيوية، ويستل منها ذكاء التفكيك ودهاء القـراءة وقـوة التأويل ليضيفها إلى جهازه المعرفي المركب المنتج في كتاباته اللاحقـة، وعلـل مقدمته لكتاب "عصر البنيوية" المنشور عام 1985 أن تكون مؤشـراً علـى هـذا الموقف، إذا يقول فيها: "لا شك في أن البنيوية قد فرضت نفسـها علـى الفكر العربي المعاصر بطريقة أو بأخرى في السنوات الأخيرة، وأصبح لهـا خصـومها وأنظارهـا وآثارها اللافتة في مجال العلوم الإنسانية المخـتلفة، ولكـن رغم الحماس الذي يصل بين أنصار البنيوية وخصومها في الوطـن العربـي، ورغـم كثرة ما كتب أو ترجم عنها، بل رغم تحول البنيوية

نفســها إلــى موضة تذكر بما كانت عليه الوجودية في الخمسينيات، فليس هناك كــتاب شامل يعرض للبنيوية منذ انطلاقها في منتصف الخمسينيات في فرنسا، إلــى أفولها في موطنها نفسه مع مطالع السبعينيات وقبل أن يصبح موضة بين مثقفيــنا". ثــم يــأخذ فــي تعداد المستويات البنيوية من النموذج التصوري إلى الحــركة الفكــرية والاجتماعية، منتهياً إلى أنها قد أدت إلى إنتاج وعي مستقبل يجعــل مــنها نوعاً من الأيديولوجيا. ومع أن جابر عصفور كان حريصاً دائماً بهــذه الطــريقة على التباعد النسبي، وإنكار تماهيه التام مع تيارات البنيوية وما بعدها لغلبة الحس التاريخيّ عليه وقوة الموقف النقدي لــه فإنه لم ير فيها سوى أيديولوجــيا جديدة تزاحم القديمة، لكن ذلك لم يحل بينه وبين الاستثمار الخلاق لكــل معطــياتها والــتجاوز الدائم لها، لأن استراتيجية في الكتابة النقدية ظلت مرتــبطة دائمــاً بوظيفة هامة في اتخاذ الفكر الأدبي منطلقاً لتحقيق رسالة التقدم والتــنوير وتحديــث العقــل والمجــتمع، وهي الوظيفَة التي لا تنسق مع طبيعة الشكلانية وتنحو إلى تفجيرها واختراق عالمها النصي المحدود.

ولعل النموذج الثالث والأخير من نقاد الحداثة "عبد السلام المسدي" أن يقدم الوضــعية الجديــدة للباحث اللغوي الذي يحرك من منطلقاته المعرفية مياه النقد الأدبــي، فقــد كــان طموحه عند إصدار كتابه الرائد "الأسلوبية والأسلوب" أن يجعــل هــذا التــيار بديــلاً لغوياً للنقد الأدبي، لكنه لم يلبث أن أدرك اقتصار الأســلوبية على تمثيل إحدى التجليات النقدية، فأخذ يراوح بين البحوث الألسنية المعمقة والدراسات النقدية التقنية التطبيقية، وقام بدور المؤرخ البيبليوجرافي لما أنجــزته البنيوية وما بعدها في حقول المعرفة الألسنية والأدبية، ملاحظاً أن أول مــا حصل في هذا المضمار هو أن البنيوية قد تجرأت على النص، فأزاحت ما كــان يحــيط بــالأدب مــن هالة قداسية كثيراً ما كانت تقوم عائقاً دون الرؤية الموضــوعية المتأنــية، بــل يمكــن أن نتتبع مدارج تناول النص لنرى أن سلم الــتعامل النقدي مع النص ينطلق مع الوصف، وهو مستوى الحوار مع اللغة في بنيــتها التركيبــية، ويمر إلى التفسير وفيه يقع البحث على القرائن المتحكمة في نسيج اللغة عند تحولها إلى حدث أسلوبي، ثم يصل إلى ترسم الأبعاد الدلالية في مســالك متــنوعة من احتمالات الفهم وفرضيات التأويل، وكل هذه المراتب إنما تمثل ما قد نصطلح عليه بالاستنطاق النقدي للنص الأدبي".

وبمقــدار مــا تكثفــت الدراســات الأسلوبية في مصر وتونس أوغل تيار الــبلاغة المحدثــة في المغرب العربي وأسفر عن تفجير طاقة هائلة في التنظير

والـــتأويل والإمعـــان في إعادة قراءة التراث، ولعبت المراكز الجديدة في دول الخلـــيج العربـــي أدوارا خطيرة في تنمية الفكر النقدي الحداثي وتوظيفه لتخليق خطـــاب أدبـــي جديـــد يـــتذرع بالنقد ليجر مركبة الحياة، ويقوم بتحليل الأبنية الإبداعـــية ليطور الأبنية الثقافية ويكسبها مرونة جديدة تسمح لها باستشراف أفق مستقبلي واعد.

هـــل يحق لنا نتيجة لكل ذلك أن نعتبر هذا القرن الذي نودعه القرن الذهبي الثاني للنقد العربي؟.

الفهرس

تمهيد_مفهوم المنهج ....
منظومة المناهج التاريخية الفصل الأول: المنهج التاريخي........................ 7
الفصل الثاني المنهج الاجتماعي 16
الفصل الثالث: المنهج النفسي الأنثربولوجي............................ 27
منظومة المناهج الحداثية: الفصل الرابع: المنهج البنيوي...................... 38
الفصل الخامس: المنهج الأسلوبي 47
الفصل السادس: المنهج السيميولوجي.................................. 60
الفصل السابع: التفكيكية.. 66
الفصل الثامن: نظريات التلقي والقراءة والتأويل.............................. 73
الفصل التاسع: علم النص 80
القرن الذهبي للنقد العربي 88
نقاد الحداثة 95
الفهرس 105
113

صدر للمؤلف

1 ــ من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج.

2 ــ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي.

3 ــ نظرية البنائية في النقد الأدبي.

4 ــ تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي.

5 ــ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.

6 ــ إنتاج الدلالة الأدبية.

7 ــ ملحمة المغازي الموريسكية.

8 ــ شفرات النص، بحوث سيميولوجية.

9 ــ ظواهر المسرح الإسباني.

10 ــ أساليب السرد في الرواية العربية.

11 ــ بلاغة الخطاب وعلم النص.

12 ــ أساليب الشعرية المعاصرة.

13 ــ أشكال التخيل، من فتات الحياة والأدب.

14 ــ مناهج النقد المعاصر.

15 ــ قراءة الصورة وصور القراء.

16 ــ عين النقد على الرواية المعاصرة.

17 ــ نبرات الخطاب الشعري.

18 ــ تكوينات نقدية ضد موت المؤلف.

19 ــ شعرية السرد.

20 ــ تحولات الشعرية العربية.

21 ــ الإبداع شراكة حضارية.

22 ــ وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي.

23 ــ حواريات في الفكر الأدبي.

24 ــ جماليات الحرية في الشعر.

25 ــ لذة التجريب الروائي.

ترجم من المسرح الإسباني:

26 ــ الحياة حلم، لكالديرون دي لاباركا.

27 ــ نجمة أشبيلية، تأليف لوبي دي فيجا.

28 ــ القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو باييخو.

29 ــ حلم العقل ودون كيشوت، تأليف بويرو باييخو.

30 ــ وصول الآلهة، تأليف بويرو باييخو.

أشرف وشارك في عدد من المؤلفات الجماعية.

نشر عدداً كبيراً من البحوث والمقالات في معظم الدوريات والمجلات النقدية في مصر والعالم العربي.



رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

في النقد الأدبي: دراسة/ صلاح فضل. ــ دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2007. ــ 114 ص؛ 25 سم.

1- 801 ف ض ل ف 2ــ العنوان 3ــ فضل

ع- 2007/2/290

مكتبة الأسد


جامعة المدية
مكتبة الكلية
كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الانسانية


اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق


المكتبة
المركزية


مكتبة الكلية

د. صلاح فضل

- ناقد أدبي مصري من أبرز النقاد العرب
- أستاذ جامعي
- أشرف وشارك في عدد من المؤلفات الجماعية.

نشـر عدداً كبيراً من البحوث والمقالات في معظم الدوريات والمجلات النقدية في مصر والعالم العربي.

مؤلفاته:

1 ـ من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج.
2 ـ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي.
3 ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي.
4 ـ تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي.
5 ـ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.
6 ـ إنتاج الدلالة الأدبية.
7 ـ ملحمة المغازي الموريسكية.
8 ـ شفرات النص، بحوث سيميولوجية.
9 ـ ظواهر المسرح الإسباني.
10 ـ أساليب السرد في الرواية العربية.
11 ـ بلاغة الخطاب وعلم النص.
12 ـ أساليب الشعرية المعاصرة.
13 ـ أشكال التخيل، من فتات الحياة والأدب.
14 ـ مناهج النقد المعاصر.
15 ـ قراءة الصورة وصور القراء.
16 ـ عين النقد على الرواية المعاصرة.
17 ـ نبرات الخطاب الشعري.
18 ـ تكوينات نقدية ضد موت المؤلف.
19 ـ شعرية السرد.
20 ـ تحولات الشعرية العربية.
21 ـ الإبداع شراكة حضارية.
22 ـ وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي.
23 ـ حواريات في الفكر الأدبي.
24 ـ جماليات الحرية في الشعر.
25 ـ لذة التجريب الروائي.

ترجم من المسرح الإسباني:

26 ـ الحياة حلم، لكالديرون دي لاباركا.
27 ـ نجمة أشبيلية، تأليف لوبي دي فيجا.
28 ـ القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو بابيخو.
29 ـ حلم العقل ودون كيشوت، تأليف بويرو بابيخو.
30 ـ وصول الآلهة، تأليف بويرو بابيخو.

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

ثمن النسخة 200 ل.س في القطر
250 ل.س في أقطار الوطن العربي